ساحری، شاہی، صاحب قرانی

داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ

جلد اوّل: نظری مباحث

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستان امیر حمزہ کا مطالعہ

جلد اول

ساحری، شاہی، صاحب قرانی

داستان امیر حمزہ کا مطالعہ

جلد اول، نظری مباحث

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک۔ا، آر۔کے۔پورم، نئی دہلی 110066

Sahiri, Shahi, Sahib Qirani :
Dastan-e-Amir Hamza Ka Mutalia
By : Shamsur Rahman Faruqi

سنہ اشاعت : اکتوبر، دسمبر 1999 شک 1921
پہلا اڈیشن : 1100

سلسلۂ مطبوعات : -/840

ناشر : **ڈائریکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،** ویسٹ بلاک۔I، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066
طابع : جے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرس، دہلی۔110006

پیش لفظ

"ابتدا میں لفظ تھا۔ اور لفظ ہی خدا ہے"

پہلے جمادات تھے۔ ان میں نمو پیدا ہوئی تو نباتات آئے۔ نباتات میں جبلت پیدا ہوئی تو حیوانات پیدا ہوئے۔ ان میں شعور پیدا ہوا تو بنی نوع انسان کا وجود ہوا۔ اسی لیے فرمایا گیا ہے کہ کائنات میں جو سب سے اچھا ہے اس سے انسان کی تخلیق ہوئی۔

انسان اور حیوان میں صرف نطق اور شعور کا فرق ہے۔ یہ شعور ایک جگہ پر ٹھہر نہیں سکتا۔ اگر ٹھہر جائے تو پھر ذہنی ترقی، روحانی ترقی اور انسان کی ترقی رک جائے۔ تحریر کی ایجاد سے پہلے انسان کو ہر بات یاد رکھنا پڑتی تھی، علم سینہ بہ سینہ اگلی نسلوں کو پہنچتا تھا، بہت سا حصہ ضائع ہو جاتا تھا۔ تحریر سے لفظ اور علم کی عمر میں اضافہ ہوا۔ زیادہ لوگ اس میں شریک ہوئے اور انھوں نے نہ صرف علم حاصل کیا بلکہ اس کے ذخیرے میں اضافہ بھی کیا۔

لفظ حقیقت اور صداقت کے اظہار کے لیے تھا، اس لیے مقدس تھا۔ لکھے ہوئے لفظ کی، اور اس کی وجہ سے قلم اور کاغذ کی تقدیس ہوئی۔ بولا ہوا لفظ، آئندہ نسلوں کے لیے محفوظ ہوا تو علم و دانش کے خزانے محفوظ ہو گئے۔ جو کچھ نہ لکھا جا سکا، وہ بالآخر ضائع ہو گیا۔

پہلے نمانہں ہاتھ سے لکھی جاتی تھیں اور علم سے صرف کچھ لوگوں کے ذہن ہی سیراب ہوتے تھے۔ علم حاصل کرنے کے لیے دور دور کا سفر کرنا پڑتا تھا، جہاں کتب خانے ہوں اور ان کا درس دینے والے عالم ہوں۔ چھاپہ خانے کی ایجاد کے بعد علم کے پھیلاؤ میں وسعت آئی کیونکہ وہ کتابیں جو نادر تھیں اور وہ کتابیں جو مفید تھیں آسانی سے فراہم ہوئیں۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اچھی کتابیں، کم سے کم قیمت پر مہیا کرنا ہے تاکہ اردو کا دائرہ نہ صرف وسیع ہو بلکہ سارے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں پوری کی جائیں اور نصابی اور غیر نصابی کتابیں آسانی سے مناسب قیمت پر سب تک پہنچیں۔ زبان صرف ادب نہیں، سماجی اور طبعی علوم کی کتابوں کی اہمیت ادبی کتابوں سے کم نہیں، کیونکہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، زندگی سماج سے جڑی ہوئی ہے اور سماجی ارتقاء اور ذہن انسانی کی نشو و نما طبعی، انسانی علوم اور ٹکنالوجی کے بغیر ممکن نہیں۔

اب تک بیورو نے اور اب تشکیل کے بعد قومی اردو کونسل نے مختلف علوم اور فنون کی کتابیں شائع کی ہیں اور ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ یہ کتاب اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے، یہ اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔ میں ماہرین سے یہ گذارش بھی کروں گا کہ اگر کوئی بات ان کو نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ اگلے ایڈیشن میں نظر ثانی کے وقت خامی دور کر دی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائریکٹر

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند، نئی دہلی

شہریار کے نام

آئینۂ ما روے ترا عکس پذیر است

صحرا گر هیست در دل تنگ

دریا

عرقے

ست

چکیده

از

سنگ

لختے بدر آ ز عالم ننگ

یعنی که ز کار گاه نیرنگ

ہر نقش که دیدی آں قدر نیست

(میرزا بیدل)

فہرست مطالب

عرض مصنف

اللہ تعالیٰ کا شکر واحسان ہے کہ داستان امیر حمزہ کے مفصل مطالعے کا منصوبہ، جو میں نے آج سے کوئی دو دہائی پہلے ایک دھندلے ارادے کے طور پر ذہن میں قائم کیا تھا، آج تکمیل کے اس قدر نزدیک ہے کہ اس کی پہلی جلد آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ اگر حالات سازگار رہے تو بقیہ جلدیں بھی ہدیہء ناظرین ہوں گی۔ اس کتاب کی اشاعت کو ممکن بنانے کے لئے پہلا، اور سب سے اہم قدم ڈاکٹر راج بہادر گوڑ، نائب صدر قومی کونسل برائے ترقی اردو زبان نے اٹھایا، اور میری قدر افزائی کی۔ انھوں نے از راہ لطف مجھے خط لکھا کہ قومی کونسل داستان پر میرے کام کو کتابی شکل میں شائع کرنے میں دلچسپی رکھتی ہے۔ ڈاکٹر راج بہادر گوڑ نے نہ صرف مجھے خط لکھا، بلکہ ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، ڈائرکٹر قومی کونسل کی طرف سے یاددہانیاں بھی بھجواتے رہے کہ کام جلد از جلد ہونا چاہیئے۔ میں ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ، ان کے پرنسپل پبلی کیشن آفیسر ڈاکٹر انوار رضوی، اور کونسل کے دیگر کارکنان خاص کر محمد عصیم، شمس اقبال اور ساجدہ بیگم کا شکریہ کرتا ہوں کہ ان سب کی توجہ سے یہ بیل منڈھے چڑھی۔

داستان امیر حمزہ کی جلدیں جمع کرتے، ان کو پڑھتے، اور داستان کے بارے میں غور کرتے اب مجھے کوئی سترہ اٹھارہ برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یہ اعتراف کرنا ہے کہ میں نے جب داستان پڑھنی شروع کی تو مجھے کچھ پتہ نہ تھا کہ داستان، اور بالخصوص داستان امیر حمزہ، کیا

چیز ہے۔ مجھے صرف دھندلا سا معلوم تھا کہ فارسی آمیز، پرانی زبان میں یہ کوئی بہت لمبی چوڑی کہانی ہے، اور "طلسم ہوش ربا" بھی الگ سے ایک داستان ہے جس کا کوئی تعلق داستان امیر حمزہ سے شاید ہے۔ ایک بار ڈاکٹر جانسن سے ایک خاتون نے کہا کہ ڈاکٹر صاحب، آپ نے اپنے لغت میں فلاں لفظ کیوں نہ درج کیا؟ جانسن نے جواب دیا، "لا علمی، محترمہ، خالص لا علمی۔" جانسن کا جواب تو طنزیہ تھا، اور اس کا ہدف وہ خاتون تھیں جو ڈاکٹر جانسن کی صوابدید اور علم کو معرض سوال میں لا رہی تھیں۔ لیکن میں اپنے بارے میں یہ کہنے پر مجبور ہوں کہ داستان سے میری بے خبری صرف اور صرف کم علمی کی بنا پر تھی۔ اس افسوس ناک صورت حال کی اصلاح کے لئے میں کولمبیا یونیورسٹی کی ڈاکٹر فرینسس پرچیٹ کا ممنون رہوں گا کہ انھوں نے مجھے داستان کی طرف باصرار متوجہ کیا۔

داستان کے مطالعے کا آغاز میں نے "طلسم ہوش ربا" سے کیا۔ چوتھی جلد ختم کرتے کرتے مجھے اس بات کا پوری طرح احساس، بلکہ یقین ہو گیا کہ داستان امیر حمزہ کے بالاستیعاب مطالعے کو مجھے اپنے علمی اور ادبی فرائض میں کم و بیش سر فہرست رکھنا چاہیئے۔ لیکن مجھے بہت جلد معلوم ہو گیا، اور بڑے رنج کے ساتھ، کہ یہ کام آسان نہیں ہے۔ بہت آسان تو اسے میں پہلے بھی نہ سمجھا تھا، لیکن یہ خیال نہ تھا کہ یہ قریب قریب ناممکن ہو گا۔ مجھے یہ معلوم کر کے بے حد افسوس ہوا کہ داستان امیر حمزہ کی تمام جلدیں (جن کی تعداد عام طور پر چھیالیس متعین ہوئی ہے، تفصیلات اس کتاب کی جلد دوم میں ملاحظہ ہوں) تو کجا، بیس پچیس جلدیں بھی کسی جگہ یک جا نہیں ہیں۔ چونکہ میرا خیال تھا کہ میں کبھی نہ کبھی داستان پر کام کروں گا، اور اگر نہ کر سکا تو بھی داستان کی ان نادر سے نایاب ہوتی ہوئی جلدوں کو اکٹھا کر لینا ضروری ہے، اس لئے میں نے ۱۹۸۱ میں داستان کی جلدیں خریدنا اور دور نزدیک سے انھیں حاصل کر کے جمع کرنا شروع کیا۔ خدائے واہب العطایا کے کرم سے یہ کام ۱۹۹۶ میں مکمل ہو گیا۔ میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ شکاگو یونیورسٹی کی مائکرو فلم لائبریری کے علاوہ صرف میرا ذخیرہ ایسا ہے جس میں داستان امیر حمزہ کی تمام چھیالیس جلدیں، اور بعض کے

کئی کئی نسخے موجود ہیں۔ اس کام میں پرانی کتابوں کے تاجروں کے تعاون کے علاوہ دوستوں اور کرم فرماؤں کی فیاضیاں بھی شامل رہیں۔ انشاء اللہ جب میں اپنے ذخیرہ، داستان کی پوری فہرست شائع کروں گا تو یہ بھی صراحت کردوں گا کہ اس گنج باد آورد کو مہر و کرم کی ہوائیں کہاں کہاں سے اڑا کر میرے غریب خانے تک لے آئیں۔

داستان کی جلدوں کو حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ میں انھیں پڑھ کر یادداشتیں بھی لکھتا گیا۔ بعض جلدیں دوبارہ، سہ بارہ پڑھیں۔ (داستان امیر حمزہ کی تمام چھیالیس جلدیں پڑھ ڈالنے والا میں آج شاید اکیلا شخص ہوں)۔ میں نامانوس الفاظ کو الگ درج کرتا گیا۔ ارادہ یہ تھا کہ مکمل داستان امیر حمزہ کی ایک مبسوط فرہنگ بھی تیار کروں گا۔ اسی زمانے میں اٹھارویں صدی کے ادب کو بغور پڑھتے وقت مجھ پر یہ بات آشکارا ہوئی کہ داستان ہی نہیں، ہمارے اکثر متون میں ایسے الفاظ بھرے پڑے ہیں جن سے ہم محروم ہوتے جارہے ہیں، بلکہ ہو ہی چکے ہیں۔ رشید حسن خاں واحد شخص ہیں جنھوں نے بعض پرانے متون کی تدوین کے دوران انتہائی عرق ریزی سے ان کی محشیٰ فرہنگیں تیار کی ہیں۔ لیکن یہ کام چند منتخب اور جریدہ متون تک محدود ہے۔ اگر نادر لغات اردو پر مبنی ایک مبسوط لغت تیار ہو جائے تو شاید یہ الفاظ بار دگر عام پڑھنے والوں کی دسترس میں آجائیں، اور ہمارے کلاسیکی ادب کے طلبہ کو بھی کچھ آسانی مہیا ہو۔ چنانچہ وہ کام بھی میں نے شروع کر دیا ("تضمین اللغات" کے نام سے اس کی کچھ کچی قسطیں شائع ہو گئی ہیں)۔ دوسری طرف، میں نے یہ بھی کیا کہ داستان، اور زبانی بیانیہ کے نظری مباحث پر سوچنا اور پڑھنا شروع کر دیا۔

اتنا سب کچھ ہونے کے بعد بھی میں خود کو داستان امیر حمزہ، زبانی بیانیہ، اور ان سے متعلق بحثوں پر کچھ لکھنے کے لئے ذہنی طور پر تیار نہ دیکھتا تھا۔ ۱۹۸۷ میں خدا بخش لائبریری کے ڈائرکٹر عابد رضا بیدار نے مجھے لائبریری میں قاضی عبدالودود یادگاری لکچر دینے کی دعوت دی اور مصر ہوئے کہ لکچر کا موضوع داستان ہو۔ اس طرح میں نے دو لکچروں پر مشتمل ایک مضمون "داستان کی شعریات کا دیباچہ" لکھ کر لائبریری میں پیش کیا۔

بعد میں یہ مضمون "شعر و حکمت" حیدر آباد (مدیران، مغنی تبسم، شہریار) اور "محراب" لاہور (مدیر، سہیل احمد) میں چھپا۔ (یہی مضمون اصل سے کوئی چوگنی ضخامت اور نئے مطالب کے اضافے کے ساتھ دو ابواب "داستان کی شعریات "(۱)، اور" داستان کی شعریات"(۲) کی شکل میں زیر نظر کتاب میں شامل ہے)۔ ہر طرف سے اصرار ہوا کہ اب جب داستان پر کام شروع ہو گیا ہے تو مکمل بھی ہونا چاہیئے، اور جلد۔ لیکن دوسری کئی مجبوریوں کے علاوہ "شعر شور انگیز" کی مصروفیت، اور پھر میری طویل بیماری نے کام کو التوا میں رکھا۔

کئی سال بعد داستان پر میں نے دوبارہ توجہ کی اور اس کتاب کے تین چار باب لکھے۔ لیکن لکھنے کی رفتار سست تھی، اور بالآخر معدوم ہو گئی۔ تیسری بار لکھنا پھر بدرجہء مجبوری شروع ہوا۔ پروفیسر قاضی سید زکریا امیر عارفی کا حکم تھا کہ میں دہلی یونیورسٹی میں ۱۹۹۸ کے نظام خطبات پیش کرنے کا شرف حاصل کروں، موضوع پھر وہی داستان۔ اس طرح تحریر کا تیسرا دور شروع ہوا، اور امیر عارفی نے سوسوا سو صفحات بھر کا متن مجھ سے لکھوالیا۔ اس پر مبنی دو خطبات میں نے دہلی یونیورسٹی میں "داستان امیر حمزہ: زبانی بیانیہ، بیان کنندہ، اور سامعین" کے عنوان سے فروری ۱۹۹۸ میں پیش کئے۔ زیر نظر کتاب میں یہ خطبات مزید اضافے اور جگہ جگہ تبدیلیوں کے بعد باب سوم تا باب ہشتم کے طور پر شامل ہیں۔ امیر عارفی میرے خاص تشکر کے مستحق ہیں کہ ان کے اصرار اور تاکید نے اس کتاب کی رکی ہوئی گاڑی کو رواں کیا۔

یہ خطبات (جو بعد میں مکتبہ جامعہ سے چھپ بھی گئے) بفضلہٖ اس قدر پسند کئے گئے کہ مجھ پر دوستوں کا زور اور بڑھا کہ کام میں تیزی آنی چاہیئے۔ لیکن مجھ پر مایوسی اور انقباض کا عالم تھا۔ یہ بات بالکل صاف تھی کہ اس کتاب کی بھی بالآخر چار نہیں تو تین جلدیں ضرور ہوں گی۔ چھوٹی کتاب چھاپنے والے ناشر تو اس وقت بہت ہیں، اور ایک سے ایک اچھے، لیکن ضخیم کتاب اور وہ بھی ایسی جو کئی جلدوں پر مشتمل ہو، اسے چھاپنے والا ناشر اس

وقت کوئی نہیں۔ "شعر شور انگیز" کا حال میرے سامنے تھا ۔

قدر رکھتی نہ تھی متاعِ دل ☆ سارے عالم میں میں دکھلایا

اگر حکومت ہند اور ترقی اردو بورڈ (آج کی قومی کونسل برائے ترقی اردو زبان) دستگیر نہ ہوتے تو "شعر شور انگیز" کو دن کی روشنی دیکھنا نصیب نہ ہوتا۔ (اب یہ اور بات کہ کتاب دوست دشمن کی توقع سے بہت زیادہ مقبول ہوئی، اور تھوڑے ہی عرصے میں چاروں جلدیں مکمل دوبارہ چھاپنی پڑیں، اور اب شاید وہ بھی نبڑنے والی ہوں)۔ یہ میری خوش قسمتی ہے کہ کونسل نے اس کتاب کی بھی اشاعت کا بیڑا اٹھالیا۔ ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ کی مستعدی اور دلچسپی نے مجھے خرابی صحت کے باوجود اس کام پر لگائے رکھا۔ پرانے ابواب کو دوبارہ لکھنے، اور نئے ابواب سپرد قلم کرنے میں چھ مہینے لگ گئے تو یہ پہلی جلد تمام ہوئی۔

زیر نظر جلد میں زبانی بیانیہ، داستان، اور داستان امیر حمزہ کے متعلق ضروری نظری مباحث یا تو بیان کر دیئے گئے ہیں، یا کم سے کم ان کا ذکر کر دیا گیا ہے۔ چونکہ پوری کتاب ہی کا رجحان نظری اور تجزیاتی ہے، اس لئے بعد کی جلدوں میں بھی حسب ضرورت نظری معاملات معرض بحث میں لائے جائیں گے۔ موجودہ جلد کا عنوان "نظری مباحث" ہے۔ دوسری جلد کا عنوان میں نے فی الحال "عملی مباحث" رکھا ہے۔ اس میں داستان امیر حمزہ کی اشاعت کا احوال، جلدوں کی تعداد، ان کی ترتیب بہ اعتبار اشاعت اور باعتبار قصہ، داستان امیر حمزہ کے داستان گویوں (محمد حسین جاہ، احمد حسین قمر، شیخ تصدق حسین، سید اسمٰعیل اثر) کے حالات (جہاں تک وہ معلوم ہیں)، اور اس طرح کی تفصیلات پر گفتگو ہو گی۔ اگر یہ جلد بہت طول نہ کھینچ گئی تو داستان کے اہم عامل یعنی Actant اشخاص، مثلاً عیار، ساحر، صاحب قراں، دیوانہ، دیو، پریزاد، قزاق، دست چپی، دست راستی، آئین طلسم، فتوت، امیر حمزہ اور دوسرے جنگجویوں کے نعروں کا تنقیدی جائزہ، داستان میں مزاح کا عنصر، وغیرہ پر بھی بحث اسی جلد میں شامل کی جائے گی۔ •

اگر موخرالذکر معاملات کا بیان الگ جلد کا متقاضی ہوا تو اسے تیسری جلد قرار دے کر اس کا عنوان فی الحال ''اشخاص و مقامات'' تجویز کیا ہے۔ آخری جلد کا عنوان میں نے فی الوقت ''داستان، دنیا'' رکھا ہے۔ اس میں تمام چھیالیس جلدوں کا فرداً فرداً محاکمہ ہوگا، اور حسن و خوبی کے لحاظ سے ہر جلد کی درجہ بندی بھی ہوگی۔ میں نے گیارہ (۱۱) کے شمار کو سب سے اعلیٰ مان کر ہر جلد کو پڑھنے کے بعد ادبی فوقیت کے اعتبار سے اس کا شمار متعین کر دیا تھا۔ مثلاً ''طلسم ہوش ربا''، سوم، اور ''ایرج نامہ''، اول، کو میں نے گیارہ میں گیارہ دیے تھے، اور ''ہرمز نامہ'' کو گیارہ میں دو ہی دیے تھے، حالانکہ موخرالذکر دونوں داستانیں شیخ تصدق حسین ہی کی لکھی ہوئی ہیں۔ لیکن اب بعض داستانوں (بشمول ''ہرمز نامہ'') کو جگہ جگہ سے دوبارہ پڑھنے پر محسوس ہوتا ہے کہ ''ہرمز نامہ'' اس سے بہتر کی مستحق تھی۔

بے شک داستان امیر حمزہ کی سب جلدیں یکساں حسن و قوت کی حامل نہیں ہیں۔ خدا پنج انگشت یکساں نہ کرد والی کہاوت یہاں پوری طرح صادق آتی ہے۔ بعض داستانیں، یا بعض داستانوں کے بعض حصے ڈھیلے ڈھالے، تکرار بے جا سے بھرے ہوئے، اور اسلوب بیان کے لحاظ سے پژمردہ معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن یہاں دو مشکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہم لوگ، جنھوں نے داستان سنی نہیں ہے، یہ نہیں کہہ سکتے کہ جو داستان ہمیں کاغذ پر سست بیانی اور پژمردہ اسلوبی کا شکار معلوم ہو رہی ہے، دراصل سننے میں کیسی لگتی ہوگی؟ بہت سے ڈرامے (مثلاً شیکسپیئر کے دوست اور معاصر بن جانسن Ben Jonson کے ڈرامے) اسٹیج پر نہایت کامیاب ہیں لیکن پڑھنے میں سست معلوم ہوتے ہیں۔ اسی طرح، ممکن ہے یہ داستانیں بھی سننے میں کچھ اور ہی عالم رکھتی ہوں۔

دوسری بات یہ ہے کہ ایک جلد (یعنی ایک جلد میں بیان کردہ داستانوں) کو کسی دوسری جلد کے تناظر میں رکھ کے پڑھنا صحیح تو ہے (جو میرا طریق کار تھا)، لیکن ہر داستان کی بھی اپنی حرکیات ہوتی ہے۔ جلدیں / داستانیں الگ الگ پڑھی جائیں، یعنی ایک جلد کو پڑھنے کے کچھ عرصہ بعد دوسری پڑھی جائے، تو داستانوں کا لطف مختلف ہو سکتا ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ جس اسلوب کو ہم ڈھیلا ڈھالا سمجھ رہے ہیں، یا غیر ضروری لفاظی پر مبنی کہہ

رہے ہیں، وہ کسی داستان گو استاد نے بالارادہ اختیار کیا ہو، اور ہمارے داستان گو نے اس سے حاصل کر لیا ہو۔ کسی ایک جلد کے اسلوب کے زیر اثر کسی اور جلد کے اسلوب کے خلاف ہمارے ذہن میں تعصب بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ یہ بات بالکل صحیح ہے کہ داستان امیر حمزہ کے تینوں خاص لکھنے والے (محمد حسین جاہ، احمد حسین قمر، اور شیخ تصدق حسین) الگ الگ طرز رکھتے ہیں۔ لیکن طرزوں کا یہ اختلاف، طرز تحریر کے علاوہ داستان گوئی کے طرز کا بھی ہو سکتا ہے۔ تینوں کی الگ الگ کمزوریاں اور قوتیں ہیں۔ محمد حسین جاہ کی صرف چار جلدیں ہیں، اس لئے ان کے بارے میں حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ آیا وہ قمر اور تصدق حسین کی طرح کئی کئی جلدیں لکھتے تو ان کا انداز تمام جلدوں میں اتنا ہی نفیس و شگفتہ ہو تا جتنا کہ ان چار جلدوں، اور خاص کر پہلی تین جلدوں میں ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ تصدق حسین کے یہاں ناہمواری بہت ہے، اور احمد حسین قمر کے یہاں رجب علی سرور کی طرح غیر دلچسپ قافیہ پیمائی کہیں کہیں روانی میں خلل انداز ہوتی ہے۔ ان کا ابتذال بھی کبھی کبھی ناگوار ہو جاتا ہے۔

یہ بحث میں نے یہاں اس لئے اٹھائی کہ داستان کے نئے پڑھنے والوں کو ہر جلد کی درجہ بندی کے لئے میری کتاب کی آخری جلد کا انتظار نہ کرنا پڑے، اور وہ اس بات پر مطلع ہو جائیں کہ داستان کی تمام جلدیں اگرچہ قوت اور خوبی کے لحاظ سے برابر نہیں، لیکن کوئی جلد ایسی نہیں جو پڑھنے اور لطف اندوز ہونے کے لائق نہ ہو۔ یہ خیال بھی غلط ہے کہ داستان صرف "نا ترقی یافتہ" ذہنوں، یا بچوں کے معیار کی چیز ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب داستانیں ہمارے ادب کا قابل قدر حصہ ہیں تو وہ ادب کے تمام شائقین کی میراث ہیں۔ آج تمام دنیا کی ادبی تہذیبیں اپنے اپنے ادبی ورثے کو اجاگر کرنے، اور اس کو اپنے ادبی ماحول کا زندہ اور بامعنی حصہ قرار دے کر اسے پڑھنے اور پڑھانے میں مصروف ہیں۔ ہمارا کام ان سے زیادہ مشکل ہے، کیوں کہ ہمارے یہاں انگریزوں کے تسلط، اور خاص کر ۱۸۵۷ کے بعد جو انقطاع پیدا ہوا اس نے ہمیں اپنے ادبی ورثے کی پوری قدر و قیمت پہچاننے سے بڑی حد تک معذور کر دیا۔ اب ہمیں آزاد ہوئے نصف صدی سے اوپر ہونے کو آئے۔ اب تو ہمیں اپنی تہذیبی بازیافت کے عمل میں تیزی لانی چاہیئے۔ جیسا کہ میں ہمیشہ کہتا آیا ہوں،

قدیم کو جانے بغیر جدید پنپ نہیں سکتا۔ قدیم سے انحراف بھی کرنے اور جدید کو قائم کرنے کے لئے بھی قدیم کو جاننا ضروری ہے۔ ورنہ ہمیں معلوم کیسے ہوگا کہ ہمیں کس بات سے انحراف کرنا ہے، اور کس حد تک انحراف کرنا ہے۔

جہاں تک معاملہ اردو فکشن نگاروں کا ہے، تو ان کے لئے داستان کو پڑھنا صرف اس لئے ضروری نہیں کہ وہ اپنی تحریر میں "داستانی" فضا قائم کر سکیں۔ جدید اردو فکشن کی بعض تحریروں کو داستان سے متاثر بتایا گیا ہے، لیکن معاملہ صرف یہ نہیں کہ ہمارے فکشن میں واقعات یا کردار یا مقامات ایسے ہوں جو ذرا پر اسرار ہوں، یا عام سے ہٹے ہوئے ہوں۔ سب سے ضروری شے یہ دیکھنے کی ہے کہ داستان گویوں نے بیانیہ کی کیسی کیسی طرز گذاریاں (strategies) برتی ہیں، ماضی، حال، اور مستقبل کو قائم کرنے کے لئے انھوں نے کیا طریقے اختیار کئے ہیں، مکالمے کے کون سے انداز ان کے یہاں ہیں، کتنے کرداروں کو وہ بیک وقت منظر پر رکھ سکتے ہیں، وغیرہ۔ پھر یہ باتیں بھی دیکھنے کی ہیں کہ داستان میں "کہانی پن" کا کیا مقام ہے؟ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ دلچسپ فکشن وہ ہے جس میں ہم بار بار یہ سوال کرنے پر مجبور ہوں کہ "پھر کیا ہوا؟" کیا داستانی بیانیہ میں بھی یہ سوال کوئی اہمیت رکھتا ہے؟ ہم جانتے ہیں کہ داستان ایسا بیانیہ ہے جس میں وقوعوں، اور واقعات کا انجام عموماً پہلے سے معلوم رہتا ہے۔ ایسی صورت میں داستان میں "تجسس"، یا موجودہ اصطلاح میں suspense کی کیا معنویت ہے؟ یہ سوالات بھی ہمارے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں کی دل چسپی کے ہیں۔

اس طرح داستان ہمارے لئے محض نصابی شے نہیں، اور نہ صرف "تفریحاً" پڑھنے کی چیز ہے۔ داستان اعلیٰ درجے کا ادبی متن بھی ہے، اور فکشن نگار کے لئے اس کے فن سے متعلق ایک زندہ کارگاہ بھی۔

الہ آباد، ۳۰ ستمبر ۱۹۹۹ شمس الرحمٰن فاروقی

تمہید

داستانیں ہمارے ادب کا بیش بہا سرمایہ ہیں۔ اس سرمائے کا سب سے قیمتی حصہ وہ جلدیں ہیں جو "داستان امیر حمزہ" کے عمومی عنوان کے تحت نول کشور پریس لکھنو/کان پور سے ۱۸۸۳اور ۱۹۱۷ کے درمیان شائع ہوئیں۔ اگر "بوستان خیال" کے اردو تراجم کو اردو داستانوں میں شمار کیا جائے (اور ایسا نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں)، تو بھی "داستان امیر حمزہ" کی یہ جلدیں اپنے حسن وخوبی، بیانیہ کی رنگارنگی، قوت ایجاد کے غیر معمولی اظہار، نثر کے تنوع اور لچک دار قوت، ہر طرح کی صنف نظم کی کثرت، اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اپنی تخیلاتی وسعت کی بنا پر "بوستان خیال" سے بہتر ٹھہریں گی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ "داستان امیر حمزہ" کی یہ جلدیں نہ صرف اردو، بلکہ تمام دنیا کے تخیلاتی ادب میں بے مثال کارنامہ ہیں۔

لکھنؤ نے اردو ادب کو، اور اردو کی ادبی تہذیب کو، بہت کچھ دیا۔ لیکن اس شہر کی اداؤں میں سے ایک ادا یہ بھی ہے کہ اپنے جاں نثاروں کو مار رکھتا ہے، یا گاڑ کر بھول جاتا ہے۔ اس کے چاہنے والے اس کا شکوہ بھی کرتے ہیں اور اس کے ناز اٹھانے میں اپنی مدت حیات بھی گذار دیتے ہیں۔ سودا اور میر حسن، میر و مصحفی، آتش و ناسخ، کتنے ہی ایسے ہیں جن کے مزار کیا، لوح مزار بھی مفقود ہیں۔

مت تربت میر کو مٹاؤ
رہنے دو غریب کا نشاں تو

☆☆☆

مصحفی کا نہ نشاں پوچھ کہ مدت ہوئی میاں
پائینتی گھس گئی تربت کا سرہانا نہ رہا

سودا اور میر و مصحفی وغیرہ کے بارے میں اتنا تو معلوم ہے کہ وہ خاک لکھنو میں آسودہ ہیں (اگر "آسودہ" کا لفظ ایسوں کے لئے مناسب ہو)، ان کا مزار نہیں ملتا نہ سہی۔ "داستان امیر حمزہ" کی نول کشوری روایتوں کی تخلیق کرنے والوں کے بارے میں تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ لکھنو میں دفن ہیں، یا کہاں دفن ہیں؟ کسی قوم اور کسی تہذیب نے کم ہی اپنے محسنوں کے ساتھ وہ سلوک کیا ہو گا جو اہل اردو اور اہل ہند نے داستان امیر حمزہ جیسی عظیم الشان کارگاہ نیرنگ کے صانعوں کے ساتھ کیا۔ اگر لکھنو کے ادبی کارناموں کی قیمت لگائی جائے تو انیس کے مرثیوں اور ناسخ کی غزلوں کے علاوہ بہت کم متن ایسے نکلیں گے جنھیں کیفیت کے لحاظ سے داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدوں کے مقابل رکھا جا سکے۔ اور جہاں تک سوال کمیت کا ہے، تو لکھنو اور اردو ہی کیا، دنیا میں کم متن ایسے ہوں گے جو داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدوں کے بیالیس تینتالیس ہزار صفحات کے آگے ٹھہر سکیں۔ لیکن ہماری قدر دانی کا یہ عالم ہے کہ تمام اردو دنیا میں کوئی ذخیرہ، کوئی کتب خانہ ایسا نہیں جہاں یہ تمام چھیالیس جلدیں موجود ہوں۔ میں نے کوئی بیس سال کی محنت لگا کر کہیں کی اینٹ کہیں کا روڑا کے مصداق دور نزدیک سے فوٹو کاپیاں اور مطبوعہ جلدیں اکٹھا کر کے چھیالیس جلدیں جوڑی ہیں۔

داستان سنانا اور داستان سننا، دونوں ہی ہمارے یہاں (یعنی ہند + مسلم تہذیب

میں) کئی صدیوں سے موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ داستان سنانے والا تب ہی وجود میں آئے گا جب اس کا سامع دستیاب ہو۔ لہٰذا داستان گوئی اور داستان شنوندگی، دونوں کم و بیش ایک ہی ساتھ وجود میں آئے ہوں گے۔ جیسا کہ معلوم ہے، ہمارے ملک میں داستان امیر حمزہ (فارسی) کا رواج شمال میں ۱۵۹۰ کے آس پاس اکبر اعظم کے دربار میں، اور جنوب میں حاجی قصہ خواں ہمدانی کی ترتیب کردہ روایت "رموز حمزہ"/"زبدۃ الرموز" کے ذریعہ ۱۶۱۲ میں محمد قطب شاہ کے دربار میں شروع ہوا۔ لیکن یہ داستان اردو میں کب سے سنائی جا رہی ہے، اس کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ مرزا سنگین بیگ نے اپنی کتاب "سیر المنازل" (زمانۂ تصنیف، تقریباً ۱۸۲۰) اور سر سید نے "آثار الصنادید" (اول اشاعت، ۱۸۴۹) میں جامع مسجد کے سامنے داستان گویوں کا ذکر کیا تو ہے، لیکن یہ نہیں بتایا کہ ان کی زبان کیا تھی۔ اغلب ہے کہ وہ اردو رہی ہو۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ اسی طرح، رجب علی بیگ سرور نے "فسانۂ عجائب" (اولین تحریر کی تاریخ، ۱۸۲۵) کے دیباچے میں لکھنو کے داستان گویوں کے بارے میں کہا ہے کہ وہ امیر حمزہ کی داستان سناتے ہیں۔ کس زبان میں، اس کا ذکر انھوں نے نہیں کیا۔ لیکن یہاں بھی قیاس کہتا ہے کہ ان کی زبان اردو رہی ہو گی۔

رام پور میں اردو داستان گوئی کا رواج ۱۸۴۰ کے آس پاس ہوا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ لکھنؤ/فیض آباد میں بھی اس کا آغاز اس سے کچھ پہلے ہی ہوا ہو گا۔ چونکہ انیسویں صدی کے اوائل، بلکہ اٹھارویں صدی کے اواخر ہی، سے تمام ہندوستان میں ہند+مسلم ادبی تہذیب کی قیادت دہلی کے ہاتھ میں تھی، لہٰذا اغلب ہے کہ رام پور، لکھنؤ، فیض آباد وغیرہ میں اردو داستان گوئی دہلی کے تتبع میں، اور دہلی کے بعد شروع ہوئی ہو۔

تاریخ ادب کا یہ دلچسپ طنز ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں منشی نول کشور کی بدولت داستان امیر حمزہ کو ایک نئی مقبولیت، اور نئے شائقین حاصل ہو رہے تھے۔ داستان دور دور تک پھیل رہی تھی، اور اسی زمانے میں داستان کا زوال بھی شروع ہو گیا تھا۔ ناول، یا

ناول نما تحریریں جو اس وقت بازار میں آرہی تھیں، وہ داستان کی جگہ نہیں لے رہی تھیں۔ان کے پڑھنے والے عام طور کچھ اور طرح کے لوگ تھے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر میں داستان پڑھنے والے لوگ ناول پڑھنے والوں سے زیادہ تھے،اور ان میں سے کم لوگ ایسے رہے ہوں گے جو نئے زمانے کا ناول بھی پڑھتے ہوں۔ یعنی دونوں طرح کی تحریروں کے پڑھنے والوں کا حلقہ الگ تھا۔ لہٰذا ناول کی مقبولیت کو داستان کے زوال کا سبب قرار دینا درست نہ ہوگا۔ "فسانہء آزاد" (اول اشاعت، ۱۸۸۰) کی چار ضخیم جلدوں کو بعض لوگوں نے "جدید" طرز کی داستان سمجھا ہو تو کچھ عجب نہیں۔ لیکن داستان کے سارے بنیادی عنصر اس میں مفقود تھے، بلکہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ "فسانہء آزاد" ایک طرح کی اینٹی داستان ہے،اور اس کے بنیادی قضایا کا مقصد داستان کی دنیا،اور داستان کو فروغ دینے والی تہذیب کو زوال آمادہ بتانا اور اس کا مذاق اڑانا تھا۔

"فسانہء آزاد" ایک انگریز عالم کے لکچر کے ذکر سے شروع ہوتی ہے،اور لکچر کا موضوع ہے قدیم ہندوستانی مقدس کتابوں، یعنی وید مقدس کی خوبیوں اور فلسفیانہ نکات پر گفتگو۔ اس میں جو پیغام پوشیدہ ہے اسے سمجھنے کے لئے کسی بڑے دراک ذہن کی ضرورت نہیں۔ پیغام یہ ہے کہ ہندوستانیوں کے تہذیبی اور علمی ورثے کی معنویت اسی حد تک ہے جس حد تک انگریز اس کو بامعنی قرار دیں،اور یہ معنویت صرف اس صورت میں قائم ہو سکتی ہے کہ انگریز اس کام کا بیڑا اٹھائیں۔ ہندوستانیوں کے اپنے تہذیبی ورثے میں یہ قوت نہیں کہ وہ اپنا جواز، یا اپنے معنی قائم کر سکے۔ اس طرز فکر کی روشنی میں داستان امیر حمزہ کا قائم ہونا مشکل تھا۔ یہاں بہت سے بہت "باغ و بہار"، یا "فسانہء عجائب" کی گنجائش تھی، اور وہ بھی ادب پاروں کی حیثیت سے نہیں، بلکہ مکتبی متون کی حیثیت سے۔ "باغ و بہار" کی اہمیت ہندوستانیوں کی نظر میں یہ تھی کہ اس کتاب میں دہلی کی مستند زبان لکھی گئی تھی، اور انگریز صاحب بہادر لوگ اس کی مدد سے اردو سیکھتے تھے۔ اس کی مقبولیت اس وقت اور بھی بڑھی

جب اسے انیسویں صدی کے وسط دوم میں بنگال کے تمام اسکولوں میں اردو متن کی حیثیت سے رائج کیا گیا۔ (رائج کرنے کے پہلے اس کے ''قابل اعتراض''، یعنی ''فحش'' اور ''اخلاق سوز'' حصے حذف کر دیئے گئے تھے۔)

''فسانہء عجائب'' کی مقبولیت زیادہ تر اس وجہ سے تھی کہ اس میں لکھنو کی تہذیب (یا لکھنو کی تہذیب کے بارے میں بعض مقبول تصورات) کی بھرپور تصویر کشی تھی۔ عام طور پر اس کے دیباچے کو، جس میں لکھنؤ کا حال تھا، کتاب کا مغز قرار دیا گیا۔ پھر ۱۸۴۵/۱۸۴۶ کے آس پاس یہ کتاب بھی کلکتے میں ''صاحبان عالی شان'' کی نظر پر چڑھی، اور ۱۸۶۸ میں، یا شاید اس سے بھی پہلے، اسے اعلیٰ درسی کتب میں شامل کر لیا گیا۔ اگرچہ ''باغ و بہار'' اور ''فسانہء عجائب'' صحیح معنی میں داستان نہیں ہیں، لیکن ان دونوں کتابوں کو ''داستان'' کے طور پر پڑھایا گیا۔ اس طرح داستانی متون میں ''داستان امیر حمزہ'' کی مرکزی حیثیت باقی نہ رہی۔ داستان امیر حمزہ میں جو دنیا پیش کی گئی تھی وہ بظاہر ''غیر اخلاقی'' باتوں سے بھری ہوئی تھی۔ لیکن دراصل اس دنیا میں ایک بڑے پر قوت اور منضبط، اگرچہ غیر تحریری، نظام اخلاق کا دور دورہ تھا۔ یہاں ظالم کو منصف اور باطل کو حق کے مقابلے میں ہمیشہ شکست ہوتی تھی۔ یہاں جنگ اور صلح، عشق اور عیاری، جواں مردی اور فتوت، دشمنی اور دوستداری، ملک گیری اور جہانبانی، انسانی طاقت بمقابلہ غیر انسانی جبلت، خدائے خالق بے اسباب کی جگہ انسان بطور خالق بے اسباب، انسانی علم اور بے واسطہ علم، تقدیر اور توفیق، ان سب کے بارے میں واضح اور مضبوط تصورات موجود تھے۔ اور یہ تصورات تقریباً سب کے سب انگریزی تصور کائنات worldview کے منافی تھے۔ داستان امیر حمزہ کے بر خلاف، ''باغ و بہار''، یا ''فسانہء عجائب'' میں اخلاقی اور مابعد الطبیعیاتی تاملات و تصورات کا فقدان ہے۔ ان میں کسی مخصوص تصور کائنات worldview کو نہیں پیش کیا گیا ہے۔ لہٰذا نئے زمانے کی اخلاقیات، جو بڑی حد تک انگریزوں کی رائج کردہ تھی، اسے ''باغ و بہار''

اور "فسانۂ عجائب" سے کوئی خطرہ نہ تھا، داستان امیر حمزہ سے تھا۔

لہٰذا داستان، اور خاص کر داستان امیر حمزہ کے زوال کا سبب محض یہ نہیں کہ اس زمانے میں ناول نے آکر دوسری طرح کے تمام بیانیوں کو مقبولیت کی دوڑ میں اتنا پیچھے چھوڑ دیا کہ ان کا نشان ہی نہ رہا۔ آخر "داستان" ہی کی جنس میں شمار ہونے کے باعث تو "باغ و بہار" اور "فسانۂ عجائب" کو اس قدر مقبولیت حاصل ہوئی۔ ان کتابوں کی ہر دل عزیزی اب بھی پہلے ہی جیسی ہے، اور ہمارے یہاں تمام اسکول، کالج، اور یونیورسٹی کے نصابات میں یہ کتابیں (یا ان کے اقتباسات) داستان ہی کے نام سے پڑھائے جاتے ہیں۔ لہٰذا یہ بات صاف ہے کہ "نئی" روشنی کا جھگڑا فی نفسہٖ داستان سے نہ تھا۔ وہ داستانیں تو معرض خطر میں آئیں، اور بالآخر تقریباً نابود ہوئیں، جن کا اپنا ایک تصور کائنات تھا، اپنی اخلاقیات تھی، اور اپنے وجودی سروکار تھے۔ لیکن وہ داستان نما تحریریں، جن میں نئی روشنی کو چنوتی دینے کی کوئی سکت نہ تھی، اور جن سے "ترقی" کے سفر میں کوئی خطرہ نہ تھا، داستان کے نام پر خوب مقبول ہوئیں، اور اب بھی موجود ہیں۔ ان کے نئے سے نئے اعلیٰ درجے کے تدوینی ایڈیشن نکل رہے ہیں، لیکن داستان امیر حمزہ کی طرف ایسی کوئی توجہ نہیں۔

انیسویں صدی کی آخری دہائی میں ناول ہمارے یہاں حقیقی معنی میں مقبول ہونے لگا۔ "امراؤ جان ادا" (اول اشاعت ۱۸۹۹) کی غیر معمولی کامیابی ایک طرف تو صنف ناول کی مقبولیت کا ثبوت ہے، لیکن دوسری طرف یہ بات بھی ہے کہ اس ناول کی کامیابی نے صنف ناول کی ہر دل عزیزی بڑھانے اور قائم کرنے میں بڑا اہم کام کیا۔ اسی زمانے میں پارسی تھیئٹر بھی مقبولیت کے بام عروج پر تھا۔ اور تھوڑے دنوں بعد خاموش فلمیں بھی سامنے آگئیں۔ آج تھیئٹر، پارسی یا غیر پارسی، ہمارے یہاں النادر کالمعدوم ہے۔ خاموش، اور پھر بولتی ہوئی فلم کو تھیئٹر کی موت کا ذمہ دار ٹھہرا سکتے ہیں۔ لیکن اسی قاعدے کی رو سے ناول کی بھی موت ہو جانی چاہیئے تھی، کیوں کہ اکثریت، میدان کی

وسعت، تنوع کے امکانات، اور کثیر الذرائع، یا multi-media فن ہونے کے باعث فلم جو کچھ کر سکتی ہے، ناول اس کا عشر عشیر بھی نہیں کر سکتا۔ ہنری جیمس کو تا عمر تمنا ہی رہ گئی کہ وہ ناول کے فن کو ڈرامے سے ہم آہنگ کر دے، یعنی ناول کا منصب یہ ٹھہرے کہ وہ واقعات کو بیان کرنے کے بجائے، ان کو "دکھانے" کا کام کرے۔ ظاہر ہے کہ ناول میں یہ صلاحیت پیدا ہی نہیں ہو سکتی کہ وہ ڈرامے (کجا کہ فلم) کا بدل بن جائے۔ ایسی صورت میں اگر فلم نے ڈرامے کو موت کے گھاٹ اتار دیا، تو ناول کو اس سے بھی پہلے فلم کی تلوار تلے آجانا چاہیئے تھا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔

یہ استدلال بھی بے معنی ہے کہ نئے زمانے میں پڑھنے والوں کے پاس فرصت نہ تھی۔ وہ لمبی لمبی داستانیں پڑھنے کے لیے کہاں سے وقت نکالتے؟ دو ڈھائی سو صفحے کا ناول تو خیر کسی نہ کسی طرح پڑھ بھی لیا جا سکتا ہے۔ اس بیان میں کئی مغالطے ہیں۔ اول تو یہ کہ داستان پڑھنے پڑھانے کی چیز نہیں، سننے سنانے کی چیز ہے۔ اور ظاہر ہے کہ داستان کا سنانے والا سامعین کی فرصت اور رجحان کو مد نظر رکھ کر ہی داستان سنائے گا۔ اگر سننے والوں کو فرصت کم ہے، تو وہ اپنی داستان حسب منشا چھوٹی کر لے گا، یا آئندہ پر اٹھا رکھے گا۔ فرصت کی کمی اور داستان کی طوالت میں کوئی رشتہ نہیں۔ دوسری بات یہ کہ اگر داستان کا مطبوعہ روپ زیر بحث ہے، جہاں ہر جلد اوسطاً نو سو صفحات کی ہے، تو یہاں مزید مغالطے ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہر داستان کا اس قدر طویل ہونا ضروری نہیں۔ بہت سی داستانیں چھوٹی چھوٹی ہیں۔ احمد حسین قمر کی "طلسم نارنج" بمشکل ۲۰۸ صفحے کی ہے۔ محمد حسین جاہ کی "طلسم فصاحت" سب کچھ ملا کر ۲۸۶ صفحے کی ہے۔ فخر الدین حسین سخن دہلوی کی "سروش سخن" میں تو محض ۱۴۹ صفحے ہیں، بعد کے گیارہ صفحے تقریظوں اور تاریخوں کے ہیں۔ میر موجد دہلوی کی "طلسم ہوش افزا"، جلد اول میں ۱۷۲ صفحے ہیں، اور وہ بہت پاشاں لکھی ہوئی ہے۔ منیر شکوہ آبادی کی "طلسم گوہر بار" میں ۳۴۳ صفحے ہیں۔ خود خلیل علی اشک اور غالب لکھنوی کی بیان کردہ

دونوں روایتیں، (اور عبداللہ بلگرامی / تصدق حسین / عبدالباری آسی کی روایت کو الگ قرار دیا جائے تو یہ تیسری روایت بھی) ایک ایک جلد کی ہیں اور ہر روایت چار سے چھ سو صفحوں میں بآسانی سما جاتی ہے۔ لہٰذا یہ کہنا غلط ہے کہ داستان کا زوال اس کی طوالت کے باعث ہوا۔ بہت سی داستانیں بے شک بہت طویل تھیں، لیکن اگر پڑھنے والے تقاضا کرتے تو داستان گو کے لئے چھوٹی، اور بہت چھوٹی، داستان بنانا کیا مشکل تھا؟

دوسری بات یہ کہ داستان کو مطبوعہ روپ میں پیش کرنے والے تو یہ سمجھ رہے تھے کہ داستان سننے کے بجائے داستان پڑھنا زیادہ لطف انگیز کام ہے۔ رتن ناتھ سرشار نے ایک داستان کی تقریظ میں یہی لکھا ہے۔ (اس پر بحث کے لئے باب موسوم بہ "سامعین" ملاحظہ ہو۔) یا کم سے کم اتنا ہے کہ داستان کو سننے کے علاوہ پڑھا بھی جا سکتا ہے، اور پڑھ کر لوگوں کو سنایا بھی جا سکتا ہے۔ منشی نول کشور اور ان کے ورثا بہر حال ایک بڑے کاروبار کے مالک تھے، وہ بازار کے بھاؤ تاؤ سے خوب واقف رہے ہوں گے، کہ کس طرح کی کتابیں فروخت ہو سکتی ہیں، اور کتنی؟ انھوں نے داستان امیر حمزہ کی ایک جلد ۱۹۱۷ میں چھاپی، کئی جلدیں انھوں نے ۱۹۰۰ اور ۱۹۰۹ کے درمیان چھاپیں۔ بعض جگہ داستان گو نے شکایت ضرور کی ہے کہ بابو صاحب (مالک مطبع) کا حکم ہے کہ داستان جلد سے جلد ختم کرو، لہٰذا مجبوراً بیان کو مختصر کرتا ہوں۔ یہ شکایت اپنی جگہ، لیکن جن جن جلدوں میں یہ شکایت ہے، وہ سب کی سب نو سو / ہزار صفحات سے کچھ اوپر ہی کی ہیں۔ لہٰذا نول کشور پریس کو فی نفسہٖ ضخامت سے کوئی کد نہ تھی۔ وہ جانتے تھے کہ بازار میں کتنی ضخامت چل سکے گی۔ داستانوں کی بہت سی جلدوں کی دوبارہ / سہ بارہ اشاعت ۱۹۳۰ میں، بلکہ ایک آدھ کی اشاعت تو اس کے بھی بعد ہوئی، لیکن سب کی ضخامت پہلے ہی جیسی تھی، کسی جلد میں کچھ کاٹ چھانٹ نہ کی گئی۔

انگریزی اور دوسری یورپی زبانوں کے مقبول ناولوں کی ضخامتوں کا حوالہ اس

سلسلے میں کار آمد ہوگا۔ آج سے کوئی پچاس سال پہلے جب میں بی۔اے، اور پھر انگریزی میں ایم۔اے کر رہا تھا، تو انگریزی میں مختصر ناولوں کا فیشن ایک عرصے سے رائج تھا۔ہارڈی (۱۸۲۸ تا ۱۹۱۰) نے اپنا آخری ناول Jude the Obscure ۱۸۹۶ میں لکھا۔اس کی ضخامت پانچ سو سے کچھ اوپر صفحات کی ہے۔اس کے ساتھ ہی لمبے ناولوں کا فیشن بھی گھٹنے لگا۔، ڈی۔ایچ۔ لارنس (۱۸۸۵ تا ۱۹۳۰)، ای۔ایم۔ فارسٹر (۱۸۷۹ تا ۱۹۷۰)، اور پھر سومرسٹ مام (۱۸۷۴تا۱۹۶۵) وغیرہ، کے ناول عام طور پر ڈھائی سے چار سو صفحات کے اندر ختم ہو جاتے تھے۔ایچ۔جی۔ ولز (۱۸۶۶ تا ۱۹۴۶) اور ورجنیا وولف (۱۸۸۲ تا ۱۹۴۱) کے بیش تر ناول ان سے بھی بہت کم ضخامت کے ہیں۔ ۱۹۲۰ کی دہائی ختم ہوتے ہوتے عام طور پر ناولوں کے صفحات کی گنتی اور کم ہونے لگی۔گریہم گرین (۱۹۰۴ تا ۱۹۹۱) کے تمام اہم ناول ڈھائی سو صفحات کے اندر ختم ہو جاتے ہیں۔نوبل انعام یافتہ ولیم گولڈنگ William Golding (۱۹۱۱ تا ۱۹۹۳) اور رچرڈ ہیوز Richard Hughes (۱۹۰۰ تا ۱۹۷۶) کے مشہور ترین ناول تو اور بھی چھوٹے ہیں۔ آلڈس ہکسلی Aldous Huxley (۱۸۹۴تا ۱۹۶۳) کے بھی مقبول ترین ناول دو ڈھائی سو صفحات سے آگے نہیں جاتے۔امریکہ میں طویل ناول کا چلن اس صدی کے وسط تک رہا، پھر وہاں بھی ناول چھوٹے ہونے لگے۔

لمبے ناولوں میں بہر حال ایک کشش تھی (خاص کر ناول نگار کے لئے)، اس لئے ان کا شوق یوں پورا کیا جانے لگا کہ چھوٹے چھوٹے سلسلہ جاتی ناول لکھے جانے لگے۔ ہر ناول اپنی جگہ مکمل ہوتا لیکن ہر ناول ایک دوسرے سے مربوط بھی ہوتا۔ چنانچہ، لارنس ڈرل Lawrence Durrell (۱۹۱۲تا ۱۹۹۰) اور جوائس کیری Joyce Carey (۱۸۸۸ تا ۱۹۵۷)، اور پھر ڈورس لیسنگ Doris Lessing (پیدائش ۱۹۱۹) کے سلسلہ جاتی ناول بہت مقبول ہوئے۔اول الذکر کے زمانے میں چھوٹے ناولوں کا فیشن زوروں پر تھا، لہٰذا اس کے سلسلہ جاتی ناولوں کی ہر کڑی ڈھائی اور ساڑھے تین سو صفحات کے اندر رہ جاتی ہے۔

ڈورس لیسنگ کے سلسلہ جاتی ناولوں کا زمانہ آتے آتے لمبے ناول پھر فیشن میں آگئے تھے، چنانچہ اس کے موجودہ سلسلہ جاتی ناول میں پانچ کڑیاں ہیں، اور ہر ایک کی ضخامت چار سو صفحات سے زیادہ ہے۔

اس صدی کی آٹھویں دہائی، یعنی ۱۹۷۰ کی دہائی آتے آتے ناولوں کی ضخامت بڑھنے لگی۔ اور آج کا فیشن لمبے ناولوں کا ہے۔ پانچ سو صفحات کے ناول تو عام ہیں، اور انگریزی زبان کا طویل ترین ناول، یعنی وکرم سیٹھ کا A Suitable Boy، ہمارے ہی وقتوں میں لکھا گیا۔ اس کا امکان ہے کہ وکرم سیٹھ کا ناول لمبے ناولوں کا منتہائے کمال ثابت ہو، کیوں کہ اس کے بعد ادھر ایک دو برس میں جو "سنجیدہ" انگریزی ناول آئے ہیں، ان کی ضخامت چار سو صفحات کے آگے کم ہی جاتی ہے۔

اس درمیان وہ ناول بھی، جنھیں popular novel، یعنی ادبی لحاظ سے بہت اہم نہیں، لیکن عوام میں بے حد مقبول ناول، کہا جاتا ہے، بالکل اسی راستے پر چلے۔ اس صدی کے شروع میں جان بکن John Buchan نے سیکرٹ سروس اور غیر ملکی جاسوسی کے موضوع پر انگریزی کے اولین ناول لکھے۔ اس کا مقبول ترین ناول The Thirty-Nine Steps بمشکل ڈیڑھ سو صفحے کا ہے۔ اس صدی کی آٹھویں دہائی تک مقبول ناولوں کی ضخامت ۱۸۰ سے ۲۰۰ صفحات تھی، اور شاذ ہی ۲۲۰ صفحات سے تجاوز کرتی تھی۔ فیشن بدلا تو ہر طرح کے مقبول ناولوں کی ضخامت بڑھنے لگی، اور اب بعض ناول آٹھ اور نو سو صفحات کی حد پار کر چکے ہیں۔ پانچ سے سات سو صفحے کے ناول تو بے شمار ہیں۔ ان کی مقبولیت کا یہ عالم ہے کہ یورپ کے کسی بڑے ہوائی اڈے کی دکانوں پر، اور بڑے یورپی شہروں میں اوسط سے بڑے کتب فروشوں کے یہاں انگریزی کے مقبول اور ضخیم ناولوں کے تراجم فرانسیسی، جرمن، ڈچ، اور دوسری زبانوں میں بے تکلف دستیاب ہیں۔

میں سوچتا ہوں کہ میرے وہ اساتذہ جو چھوٹے ناولوں کو جدید، مصروف، اور تیز

رفتار زندگی کی ضرورت اور مجبوری بتاتے تھے، آج زندہ ہوتے تو اپنی تھیوری کو یوں پاش پاش ہوتے دیکھ کر کس قدر رنجیدہ ہوتے۔ مغربی زبانوں میں تنقید نے عرصہ ہوا ادب کی سماجیات کے بارے میں سادہ اور براہ راست اثرات کے مفروضوں پر مبنی احکام لگانے سے توبہ کرلی ہے۔ لیکن ہمارے یہاں اب بھی یہی خیال عام ہے کہ نئے، مصروف، اور تیز رفتار زمانے میں لوگوں کو داستان پڑھنے کی فرصت نہ تھی، اور یہ داستان کے زوال کی ایک اہم وجہ ہے۔ اگر چھوٹے ناول، یا مختصر بیانیہ تحریریں اس صدی کی کچھ دہائیوں میں مقبول تھیں تو اس کی وجہ یہ ہرگز نہیں ہو سکتی کہ ایسی تحریریں جدید، مصروف، اور تیز رفتار زندگی کی مجبوری اور اس کا تقاضا ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو آج کی زندگی، جو ۱۹۲۰ تا ۱۹۷۰ کی دہائیوں سے کہیں زیادہ تیز رفتار ہے، بڑے ناول کیا، چھوٹے ناول بھی پڑھنا چھوڑ چکی ہوتی۔ ہم دیکھتے ہیں کہ صورت حال اس کے بالکل برعکس ہے: مختصر افسانے کا چلن گھٹ رہا ہے اور طول طویل ناول کا چلن بڑھ رہا ہے۔ میرا تو خیال ہے کہ اگر آج مغرب میں اس بات کو خوب شہرت دی جائے کہ ہماری داستانیں کس قدر طویل اور رنگارنگ ہیں، اور پھر داستان امیر حمزہ کی دو چار جلدیں ترجمہ کر کے چھاپ دی جائیں تو انھیں بے حد مقبولیت حاصل ہوگی۔

داستان کے زوال کے جو اسباب عام طور پر بیان کئے جاتے ہیں، ان کا ذکر ہم نے اوپر دیکھا۔ ناول، فلم، نئے زمانے کی تیز رفتاری، داستان میں بظاہر کسی "سماجی معنویت" کا نہ ہونا، وغیرہ۔ یہ سب چیزیں مل کر بھی اتنی قوت مند نہ تھیں کہ داستان کی روایت کو چند دہائیوں، بلکہ چند برسوں میں ہمارے ادبی اور تہذیبی ماحول سے باہر کر دیتیں۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ "باغ و بہار" اور "فسانۂ عجائب" کو غیر معمولی شہرت ملی، لیکن انھیں ناول نہیں، داستان ہی کہا گیا۔ (یہ بات دیگر ہے کہ یہ کتابیں داستان کی شرائط پوری نہیں کرتیں، لیکن عالم و عامی سب ہی انھیں داستان کہتے ہیں)۔ لہٰذا اصل بات یہ نہ تھی کہ داستان کو نئے زمانے نے شکست دے دی تھی، کہ اس میں نئی چنوتیوں کا سامنا کرنے کی قوت نہ تھی۔

اصل بات یہی تھی کہ داستان امیر حمزہ میں ہند+مسلم تصور کائنات غیر معمولی قوت اور تحرک کے ساتھ جاری تھا، اور یہ بات انگریزوں کی جدید کارانہ پالیسی کے خلاف جاتی تھی۔ جدید زمانے کا تقاضا یہ تھا کہ جہاں تک ممکن ہو سکے ہندوستانیوں کی تہذیبی اور دانش ورانہ میراث، اور خاص کر ہند+مسلم میراث، کو معرض سوال میں لایا جائے۔ دوسری بات یہ تھی کہ ہندوستانیوں کو یقین دلایا جائے کہ اپنی تہذیب کو پڑھنے، سمجھنے، اور سمجھانے کے لئے انھیں مغرب کی عینک استعمال کرنی چاہیئے۔

انیسویں صدی کے اواخر کی انگریز سیاست اور تربیت نے ہمیں اپنے ورثے پر شرمندہ ہونے، اور اپنی تہذیبی دنیا سے متنفر ہونے کی راہ پر چلانے کی بھی کوشش کی۔ یہ کوشش بڑی حد تک کامیاب ہوئی۔ نصوح نے کلیم کا کتب خانہ بے وجہ ہی نذر آتش نہ کیا تھا، اور وہ "گلستان سعدی" سے کچھ یوں ہی مجوب نہ تھا۔ اپنی بیوی سے اس نے کہا کہ تمھیں پڑھاتے وقت مجھے "گلستان" کے صفحے کے صفحے کاٹنے پڑے، کیوں کہ وہ شریف بہو بیٹیوں کو پڑھانے کے لائق نہ تھے۔ بقول نصوح، یہ ہیں وہ لوگ جو ہمارے بزرگان سلف ہیں، اور جن کا نام ہم "رحمۃ اللہ علیہ" اور "شیخ" کہہ کر لیتے ہیں۔ "توبۃ النصوح"، مطبوعہ صدیقی پریس دہلی، ۱۹۱۰، کے صفحہ ۱۲۱ پر یہ وقوعہ شروع ہوتا ہے:

> [کلیم کے خلوت خانے میں] [۱۲۱] کتابوں کی ایک الماری تھی... کیا اردو کیا فارسی سب کی سب کچھ ایک ہی طرح کی تھیں۔ جھوٹے قصے، بیہودہ باتیں، فحش مطلب، لچے مضمون، اخلاق سے بعید، حیا سے دور... معنی و مطلب کے اعتبار سے ہر جلد سوختنی اور دریدنی تھی...
> [نصوح] بار بار کتابوں کو الٹ الٹ کر دیکھتا تھا اور رکھ

رکھ دیتا تھا۔ آخر کار یہی رائے قرار پائی کہ ان کا جلا دینا ہی بہتر ہے۔ چنانچہ بھری الماری کتابیں لکڑی [کے] کندے کی طرح اوپر تلے رکھ آگ لگا دی۔ نصوح کا یہ برتاؤ دیکھ کر اندر سے باہر تک تہلکہ اور زلزلہ پڑ گیا۔ علیم دوڑا دوڑا جا اپنا کلیات آتش اور دیوان شرر اٹھا لایا۔۔۔ [۱۲۲] علیم نے آتش کو دہکتی آگ اور شرر کو انگاروں میں پھینک دیا۔ علیم کی دیکھا دیکھی میاں سلیم نے بھی واسوخت امانت لا، باپ کے حوالے کی اور کہا۔۔۔ بڑے بھائی جان نے فسانہء عجائب، قصہء گل بکاولی، آرائش محفل، مثنوی میر حسن، مضحکات نعمت خان عالی، منتخب غزلیات چرکین، ہزلیات جعفر زٹلی، قصائد ہجویہء مرزا رفیع السودا، دیوان جان صاحب، بہار دانش با تصویر، اندر سبھا، دریائے لطافت میر انشاء اللہ خان کی، کلیات رند وغیرہ بہت سی کتابیں [کتب فروش] سے لی تھیں۔ میں بھی بیٹھا ہوا تھا۔۔۔ کتاب والے کی ساری گٹھڑی میں سے یہ واسوخت اور دیوان نظیر اکبر آبادی دو کتابیں انھوں نے میرے لئے نکالیں۔۔۔ میں نے دونوں کتابیں پھیر دیں، مگر بھائی جان نے یہ واسوخت زبردستی میرے [۱۲۳] سر مڑھی۔۔۔ [حضرت بی کے نواسے نے اسے دیکھ کر] کہا کہ آہا میاں سلیم چھپے رستم نکلے۔۔۔ اگر نانی اماں دیکھ پائیں گی تو شاید ہم لوگوں کو تمھارے پاس اٹھنے بیٹھنے کی ممانعت

کریں۔ بھلا کوئی ایسی گندی کتاب بھی پڑھتا ہے؟ تب
سے میں نے اس کتاب کو طاق میں ڈال دیا تھا۔ آج مجھ کو
یاد آگئی تو میں نے کہا، یہ بھی اپنی مراد کو پہنچ جائے۔ جب
کلیم کا خرمن عیش و عشرت جل بھن کر خاک سیاہ ہو گیا
تو نصوح اندر گھر میں گیا۔

اب گھر کے اندر کا حال سنئے، کہ نصوح اپنے فعل کو کس طرح بر حق ٹھہراتا ہے،
اور اپنی بیوی فہمیدہ کے علم میں کیا اضافہ کرتا ہے:

[۱۲۴] فہمیدہ: کوئی کہتا تھا تم نے غصے میں آکر دیوان
خانے میں آگ لگادی۔ نصوح: اگرچہ وہ مکان جس میں
وحشیوں کے سے کام ہوتے ہیں، اسی قابل ہے، لیکن میں
نے مکان میں تو آگ نہیں لگائی۔ فہمیدہ: کچھ دھواں سا
مردانے میں ضرور اٹھ رہا تھا۔ نصوح: وہ تو چند کتابیں
تھیں، جن کو میں نے بیہودہ سمجھ کر جلادیا... فہمیدہ: خیر
کچھ ہی سہی، مگر کتاب ہے تو ادب کی چیز۔ پھر تم نے جلائی
کیوں؟ نصوح: جن کتابوں کو میں نے جلایا، ان کے
مضامین شرک اور کفر اور بے دینی اور بے حیائی اور فحش
اور بدگوئی اور جھوٹ سے بھرے ہوئے تھے۔ فہمیدہ:
کتابوں میں ایسی بری بری باتیں بھی ہوتی ہیں؟ نصوح:

کتابیں بھی آدمی بناتے ہیں اور آدمی ایسا مخلوق سرکش ہے
کہ اس نے تمام دنیا میں بدی اور خدا کی نافرمانی پھیلا رکھی
ہے۔ کیا تم شعر و شاعری کے نام سے واقف نہیں
ہو؟...[۱۲۵] **فہمیدہ**: یہ مجھ کو آج معلوم ہوا کہ پڑھنے
لکھنے کی چیزوں میں بھی لوگوں نے خرابیاں پیدا کی ہیں۔
نصوح: کیا تم کو اپنا "گلستان" پڑھنا یاد نہیں؟ **فہمیدہ**: یاد
کیوں نہیں... **نصوح**: بھلا تم کو یہ بھی یاد ہے کہ میں
تمھارے سبق سے آگے آگے سطروں کی سطروں پر
سیاہی پھیر دیتا تھا۔ بلکہ بعض دفعہ صفحے کے صفحے ایسے
آپڑے ہیں کہ مجھ کو اوپر سے سادہ کاغذ لگا کر ان کو چھپانے
کی ضرورت ہوئی... وہ تمام بے ہودہ باتیں تھیں جن کو
میں کاٹتا اور چھپاتا پھرتا تھا۔ **فہمیدہ**: سچ کہو، لو میں سمجھی
مشکل جان کر چھڑا دیتے ہیں۔ **نصوح**: بڑی مشکل یہ
تھی کہ میں ان واہی اور فحش باتوں کو تمھارے روبرو
بیان نہیں کر سکتا تھا۔ پھر یہ اس کتاب کا حال ہے
جو پند و اخلاق میں ہے، اور تصنیف بھی ایسے بزرگ کی ہے
کہ کوئی مسلمان کمتر ایسا نکلے گا کہ ان کا نام لے اور شروع
میں حضرت ؒ اور آخر میں رحمۃ اللہ علیہ یا قدس سرہ
العزیز نہ کہے۔ یعنی ان کا اعتقاد اولیاء اللہ میں ہے۔

چودھری محمد نعیم نے کہا ہے کہ نصوح کے ہاتھوں کلیم کا کتب خانہ سپرد آتش کئے جانے سے زیادہ بھیانک اور رونگٹے کھڑے کرنے والا منظر تمام اردو فکشن میں نہ ملے گا۔ اس پر اتنا اضافہ کر لیجئے کہ ڈپٹی نذیر احمد نے کس خوبصورتی سے ساری عمر کی اکٹھا کی ہوئی کتابوں کو "چند کتابیں" کہہ کر، اور یہ کہہ کر کہ وہ سب اخلاق سوز، اور مبنی بر کفر تھیں، ان کا قصہ پاک کر دیا۔ شاعری کو گردن زدنی قرار دینے کے لئے تو ایک نگاہ غلط انداز کافی ٹھہری (انسان نے تمام دنیا میں بدی اور خدا کی نافرمانی پھیلا رکھی ہے۔ کیا تم شعر و شاعری کے نام سے واقف نہیں ہو؟) پھر آخری وار coup de grace کے طور پر انھوں نے "گلستان سعدی" کے مصنف کے ساتھ مسلمانوں کے تمام اولیاء اللہ اور ان کی کتابوں کو بھی سوختنی قرار دے دیا۔ پھر کیا تعجب کہ فراق صاحب "گلستان" سے نالاں تھے، کہ اس کتاب میں دنیاداری بہت ہے۔ اور کیا تعجب کہ اسکندریہ کا مشہور عالم عظیم الشان کتب خانہ نذر آتش ہوا تو عیسائیوں کے ہاتھوں، لیکن عیسائیوں نے مسلمانوں کو اس جرم کا مرتکب قرار دے دیا، اور آج تک یہ جھوٹ مغرب کی بہت سی کتابوں میں مندرج ہے۔ ظاہر ہے کہ جس قوم میں نصوح ایسے جوشیلے کردار ہوں، اور نذیر احمد جیسے نشہء اصلاح میں چور مصنف ہوں، اس سے کتاب خوانی جگہ کتاب سوزی ہی بن آئے گی۔

بیسویں صدی کے وسط میں بعض بالغ نظر نقادوں نے ہماری داستانوں پر نئے سرے سے نگاہ ڈالی۔ لیکن اب یہ تصور عام ہو چکا تھا کہ بیانیہ کی اصناف "ارتقا پذیر" ہوتی ہیں، اس معنی میں، کہ کوئی صنف اسی مفہوم میں مرتقی ہوتی ہے جس مفہوم میں حیاتیاتی زندگی مرتقی ہوتی ہے۔ ریڑھ کی ہڈی سے عاری جانوروں میں ریڑھ کی ہڈی پیدا ہو جاتی ہے۔ بصارت سے عاری جانوروں میں آنکھ پیدا ہو جاتی ہے۔ بے پاؤں والے جانوروں میں پاؤں پیدا ہو جاتے ہیں، وغیرہ۔ ظاہر ہے کہ اس طرح ارتقا کی ہر منزل گذشتہ کے مقابلے میں بہتر کی طرف قدم ہوتی ہے۔

ہمارے نقادوں نے فرض کر لیا کہ ادبی اصناف کے ساتھ بھی یہی ہوتا ہے، اور ناول کا معاملہ تو بالکل یہی ہے کہ وہ داستان کی ''ارتقایافتہ'' شکل ہے۔ داستان میں ''واقعیت'' اور ''دانشوری'' کم تھی۔ ''ارتقا'' کے ذریعہ داستان نے یہ صفات حاصل کر لیں، اور ناول بن گئی۔ وہ یہ بھول گئے کہ ارتقا کی منزلیں ہر جنس اور ہر نوع کے ساتھ لازمی نہیں ہیں۔ وہ یہ بھی بھول گئے کہ ارتقا کا عمل دو چار سو، یا دو چار ہزار برس میں نہیں، بلکہ لاکھوں برس میں مکمل ہوتا ہے۔ جب تک اتفاق (chance)، تحویل (mutatation)، اور فطری انتخاب (natural selection) میں سے کم از کم دو عناصر کار فرمانہ ہوں، ارتقا ظہور پذیر نہیں ہوتا۔ بھلا غور کیجئے، کہاں یہ پیچیدہ، چیونٹی کی چال سے لاکھوں گنا زیادہ سست رفتار عمل، جو محض نامیاتی وجودوں پر کار فرما ہوتا ہے، اور کہاں یہ معصوم تصور کہ ادبی اصناف ارتقا پذیر ہیں، اور داستان نے مرتقی ہو کر ناول کی شکل اختیار کر لی۔ اس بات سے قطع نظر، کہ ادبی اصناف میں ارتقا ہوتا ہی نہیں، اور اس طرح تو ہرگز نہیں ہوتا کہ کوئی صنف وہ تشخیصی صفات identifying characteristics حاصل کر لے جو اسے پہلے سے میسر نہیں تھیں، اہم بات یہ ہے کہ داستان اور ناول، بیانیہ کے الگ الگ دھارے ہیں۔ ایک کا دوسرے سے موازنہ تو شاید ہو سکے، لیکن ایک کے معیار پر دوسرے کا محاکمہ نہیں ہو سکتا۔

''داستان'' کے بارے میں فی الحال اتنا کہنا کافی ہے کہ ''داستان'' ایسا بیانیہ ہے جو زبانی سنانے کے لئے تصنیف کیا جائے، چاہے فی البدیہہ، چاہے سوچ سوچ کر، خواہ دن رات کی محنت سے لکھ کر، یا دل میں گھڑ کر، پھر زبانی یاد کر کے صرف سنانے کے لئے، یا چھپوانے اور سنانے کے لئے۔ یعنی طریقۂ تصنیف و تشکیل جو بھی ہو، لیکن مقصود یہی ہوتا ہے کہ اس بیانیہ کو زبانی سنایا جائے گا۔

باختن نے لکھا ہے کہ ناول نگار سے زیادہ تنہا کوئی فن کار نہیں، کیوں کہ اس کی تحریر کو پڑھنے والا اجنبی، خالق تحریر سے دور، اور اکثر خالق تحریر سے بالکل غیر متعلق شخص

ہوتا ہے۔ ناول تنہائی میں، یا چپ چاپ پڑھا جاتا ہے۔ یعنی ناول ایسا بیانیہ ہے جس کی target audience، یعنی اس سے لطف اندوز ہونے والے، دکھائی نہیں دیتے۔ جیرلڈ پرنس Gerald Prince اور بعض دوسرے وضعیاتی نقادوں نے فکشن کے "مستمع" یا narratee کا تصور پیش کیا ہے، اور کہا ہے کہ ہر فکشن نگار کے ذہن میں ایک تصور اس شخص کا ہوتا ہے جو اس کے فکشن کا قاری ہوگا۔ یعنی ہر فکشن لکھنے والے کے ذہن میں ایک مفروضہ قاری ہوتا ہے، اور وہ اپنے فکشن کو اپنے مفروضہ قاری کے جذباتی حدود اور علمی معلومات کو ملحوظ رکھتے ہوئے ترتیب دیتا ہے۔ مثلاً یہ بات تو سامنے کی ہے کہ اگر میں اردو میں فکشن لکھ رہا ہوں تو میرا مفروضہ قاری ایسا شخص نہ ہوگا جو اردو نہ جانتا ہوگا۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ میرا مفروضہ قاری "غزل"، "رباعی" وغیرہ اصطلاحوں سے، اور شاید میر اور غالب اور میر انیس و اقبال سے واقف ہوگا۔ لیکن اغلب ہے کہ اس نے خاقانی کا نام نہ سنا ہو وغیرہ۔ لیکن اس مفروضہ قاری کا بھی وجود فکشن نگار کے ذہن ہی میں ہوتا ہے، اور وہ اس کے ساتھ کسی قسم کا مکالمہ نہیں قائم نہیں کر سکتا، اور نہ ہی اس قاری سے فکشن نگار کو کسی طرح کی مدد مل سکتی ہے۔

اس کے برخلاف، داستان گو کا سامع اس کے سامنے ہوتا ہے اور اکثر ان دونوں کے درمیان فوری تاثرات اور رد عمل کا لین دین بھی ہو سکتا ہے۔ کم سے کم اتنا تو ہے ہی کہ داستان گو اپنے سامعین کو دیکھ کر اندازہ لگا سکتا ہے کہ وہ توجہ سے سن رہے ہیں، یا اکتا رہے ہیں، یا وہ کس چیز کے مشتاق ہیں۔ داستان گو اور سامع دونوں ایک دوسرے کی مدد کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف، ناول نگار کی مثال اندھیرے میں بیٹھ کر گانے والے کی ہے۔ اسے کچھ نہیں معلوم کہ اس کا گانا کون سن رہا ہے، کس طرح سن رہا ہے، کوئی سن بھی رہا ہے کہ نہیں۔ اور اگر سن رہا ہے تو وہ اسے پسند کر رہا ہے کہ ناپسند، یا بہت زیادہ متاثر ہو رہا ہے، یا بمشکل برداشت کر رہا ہے۔

اگر بیانیہ سنایا نہ بھی جارہا ہو، لیکن اسے اس غرض سے تصنیف کیا گیا ہو کہ اسے زبانی سنایا جائے گا، تو بھی اس کی بدیعیات Rhetoric وہی ہوگی جو زبانی بیانیہ کی ہوتی ہے، اس کی رسومیات اور سارے سجاؤ بھی زبانی بیانیہ کے ہوں گے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر کسی نے کوئی زبانی بیانیہ کبھی نہ سنایا ہو، یا نہ سنا ہو، تو وہ ایسا بیانیہ ترتیب بھی نہیں دے سکتا۔ اردو کی داستان امیر حمزہ زبانی بیانیہ کی اعلیٰ ترین مثالوں میں تو ہے ہی، لیکن چونکہ یہ لکھی ہوئی بھی موجود ہے، اس لئے اسے دنیا کے طویل ترین اور بہترین تحریری بیانیوں میں رکھا جاسکتا ہے۔ یہ بھی ملحوظ رکھیں کہ "زبانی بیانیہ" ہونے کے باعث کوئی متن دائرہ ءادب سے باہر نہیں ہو جاتا، اور نہ وہ "درجہ ءدوم" کا ادب قرار پاتا ہے۔ زبانی بیانیہ بھی بڑا ادب ہو سکتا ہے۔ والمیکی کی "رامائن" اور ہومر کی "الیڈ" (Iliad) اور "اوڈیسی" (Odyssey) زبانی بیانیہ ہی کی صورت میں وجود میں آئے تھے، اور آج بھی ان کا مطالعہ زبانی بیانیہ کی بدیعیات یا Rhetoric کی روشنی میں ہوتا ہے۔ نول کشوری داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدیں مجموعی طور پر اس بات کا پورا استحقاق رکھتی ہیں کہ انھیں بڑا ادب کہا جائے۔

جب ہم اردو میں "داستان امیر حمزہ" کا فقرہ استعمال کرتے ہیں تو اس کے معنی کم از کم مندرجہ ذیل ہوتے ہیں۔ یہ تمام معنی بیک وقت موجود تو ہوتے ہیں، لیکن ضروری نہیں کہ ہر بیان میں یہ ہر وقت بروے کار بھی آئیں۔

(ا) وہ زبانی بیانیہ، یا زبانی / تحریری بیانیہ، جو اردو، فارسی، عربی، ترکی، جارجیائی، انڈونیشیائی، بنگالی، ہندی، پشتو، سندھی، اور بہت سی دیگر زبانوں میں موجود ہے، اور جس میں امیر حمزہ، اور / یا ان کی اولادوں کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

(۲) وہ داستان جسے خلیل علی اشک نے فورٹ ولیم کالج کے لئے فارسی سے اردو میں منتقل/ترجمہ کیا (۱۸۰۱)۔ کہنے کو یہ چار جلدوں میں ہے لیکن دراصل یہ چار حصے ہیں جو ایک ہی مجلد میں بندھے ہوئے ہیں۔ اپنی اصل شکل میں، اور ذرا بدلی ہوئی شکل میں بھی یہ داستان اس وقت دستیاب ہے۔ اس کی فارسی اصل کا پتہ نہیں لگ سکا ہے۔ اس کا جو نسخہ پیش نظر ہے، وہ مطبع چیون پرکاش دہلی کا چھپا ہوا ہے (تاریخ ندارد)۔ اس میں تیئیس سطری مسطر کے ۴۳۴ صفحات ہیں۔ کتاب باتصویر ہے، تصویریں کیا ہیں، حسب معمول قلم سے کھینچے ہوئے خاکے ہیں، لیکن صفحہ ۱۲اور۱۹ کی تصویریں ارباب مطبع نے ہاتھ سے رنگوائی ہیں۔

(۳) وہ داستان جسے امان علی خاں غالب لکھنوی نے کلکتہ میں فارسی سے اردو میں منتقل/ترجمہ کیا (۱۸۵۵)۔ اس کی بھی اصل ابھی تک نہیں مل سکی ہے۔ خود یہ ترجمہ بھی اب بہت کمیاب ہے۔ یہ بھی کہنے کو چار جلدوں میں ہے، لیکن دراصل یہ چار حصے ہیں جو ایک ہی مجلد میں بندھے ہوئے ہیں۔ میرے پیش نظر جو نسخہ ہے، وہ کولمبیا یونیورسٹی کی پروفیسر فرینسس پرچٹ کے مملوکہ نسخے کی فوٹو کاپی ہے۔ یہ

بڑی تقطیع، لیکن صرف اکیس سطری مسطر کے
پورے ۵۰۰ صفحات پر مشتمل ہے۔
(۴) نول کشور پریس نے غالب لکھنوی کے ترجمے کو
تقریباً بلا تغیر ۱۸۷۱ میں چھاپا، لیکن "مترجم" کا نام
عبداللہ بلگرامی درج کیا۔ یہ "ترجمہ" عرصہء دراز
تک نول کشور پریس سے چھپتا رہا۔ عبداللہ بلگرامی
کے بعد سید تصدق حسین (داستان گو شیخ تصدق
حسین نہیں)، اور پھر عبدالباری آسی نے اس میں
تھوڑے بہت رد و بدل کئے۔ عمومی اعتبار سے یہ متن
وہی ہے جو غالب لکھنوی نے ۱۸۵۵ میں شائع کیا تھا۔
اشک اور غالب لکھنوی میں بھی بہ اعتبار قصہ بہت
کم فرق ہے، انھیں ایک ہی داستان کی دو روایتیں کہہ
سکتے ہیں، ایسی روایتیں جن میں آپس میں بہت بڑی
حد تک اتفاق ہے۔ ممکن ہے کہ اشک کے سامنے
"رموز حمزہ" (فارسی) کا کوئی نسخہ رہا ہو، اور ممکن
ہے غالب لکھنوی کے سامنے "رموز" ہی کوئی اور
روایت رہی ہو۔ عبداللہ بلگرامی کے نام سے شائع
ہونے والے ایڈیشنوں میں سے جو ایڈیشن اس وقت
میرے پیش نظر ہیں۔ ان میں سے ایک، اول ایڈیشن
(۱۸۷۱) ہے۔ اس کا قلم موٹا، مسطر تییس سطری،
اور صفحات ۷۵۰ ہیں۔ تصدق حسین / عبدالباری

آسی کے نام شائع ہونے والے ایڈیشنوں میں سے
بھی کئی میرے پیش نظر ہیں۔ سب سے آخری کی
تاریخ طباعت ۱۹۶۹ ہے۔ اس میں پچیس سطری
مسطر کے ۵۴۴ صفحات ہیں۔

(۵) امیر حمزہ، یا امیر حمزہ اور ان کی اولادوں، کے
متعلق وہ داستان جس کی مختلف جلدیں، یا جس کے
مختلف اجزا پر مبنی جلدیں رام پور میں ترتیب دی گئیں،
اور جو اب رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔

(٦) وہ داستان جو چھیالیس جلدوں میں بزبان اردو نول
کشور پریس لکھنؤ/کانپور سے چھپی۔ ۱۸۸۳ اور ۱۹۰۹
کے درمیان پینتالیس جلدیں چھپیں۔ ایک جلد ۱۹۱۷
میں چھپی۔ یہ ساری چھیالیس جلدیں پیش نظر ہیں۔

(۷) وہ متفرق اردو داستانیں جو دہلی یا لکھنؤ سے زیادہ
تر انیسویں صدی کے اواخر، اور کمتر بیسویں صدی
کے اوائل میں چھپیں، اور جن میں امیر حمزہ، یا/اور
ان کی اولادوں کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ ان میں
سے کئی پیش نظر ہیں۔

(۸) وہ متفرق داستانیں، یا داستانوں کے اجزا، جو
انیسویں صدی کے اواخر، اور بیسویں صدی کے ربع
اول کے دوران اردو داستان گویوں نے سنائے،
اور جن میں امیر حمزہ یا/اور ان کی اولادوں کو مرکزی

حیثیت حاصل ہے۔

(۹) داستان امیر حمزہ فارسی کی وہ تحریری روایت جو "رموز حمزہ"، اور اس طرح کے دوسرے ناموں سے مطبوعہ شکل میں ملتی ہے۔ "زبدۃ الرموز" اگرچہ نامکمل مخطوطے کی صورت ہی میں دستیاب ہے، لیکن اسے بھی اس شق میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ فارسی داستانوں میں سے بھی کچھ میرے پیش نظر ہیں۔

مندرجہ بالا فہرست سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ داستان امیر حمزہ کا ایک عینی وجود ہے جس میں اس داستان کے سب وجود شامل اور شریک ہیں۔ اس کتاب میں زیادہ تر بحث اس داستان امیر حمزہ سے ہو گی جو چھیالیس جلدوں میں نول کشور پریس سے ۱۸۸۳ اور ۱۹۱۷ کے مابین شائع ہوئی۔ لیکن داستان کی دوسری روایتیں بھی حسب ضرورت معرض گفتگو میں آئیں گی۔ داستان کے عینی وجود سے بھی بہ وقت ضرورت کام لیا جائے گا۔ اگر لفظ "داستان" تنہا آئے تو اس سے "داستان" بطور صنف، یا کوئی خاص داستان جو کسی کتاب یا جلد میں مذکور ہو، مراد ہو گی، یا عمومی صورت میں داستان امیر حمزہ مراد ہو گی۔ معنی بہر صورت سیاق کلام سے متعین ہوں گے، اور یہ بات واضح رہے گی کہ داستان کی کون سی روایت اس وقت زیر بحث ہے۔

داستان امیر حمزہ کی کوئی بھی داستان، یا کسی داستان پر مبنی کوئی جلد، ایسی نہیں جس میں صرف ایک ہی قصہ ہو، یا جس میں ایک ہی پلاٹ ہو۔ زیریں پلاٹوں کی کثرت، اور وقوعوں کی کثرت کے باعث لفظ "داستان" کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ "کسی کردار کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کا مربوط سلسلہ۔" لہٰذا، مثال کے طور پر، تین جلدوں پر

مشتمل احمد حسین قمر کی ترتیب دی ہوئی ایک داستان کا نام "طلسم ہفت پیکر" ہے۔ اس میں ایک داستان شاہزادہ جہانگیر کی ہے، جب وہ سفاک تیرہ دروں نامی ساحر کو مار کر عازم سفر ہوتا ہے۔ اسے، اور اس کے ایک سردار ہامان صحرا نورد کو کئی مہمات پیش آتی ہیں۔ اس طرح کی کئی داستانیں "طلسم ہفت پیکر" نامی داستان میں ہیں۔ ہر داستان وقوعوں کا مجموعہ ہوتی ہے۔ "وقوعہ" سے مراد ہے، واقعات کا محدود سلسلہ جو آپس میں پوری طرح مربوط ہو، اور جو عام طور پر ایک سے لے کر تین مواقع location میں پورا ہو جائے۔ کسی وقوعے میں بہت سے منظر ہو سکتے ہیں۔ "منظر" سے ہم کسی مقام، یا کسی صورت حال کا بیان مراد لیتے ہیں۔ ایک منظر بہت سے واقعات پر مشتمل ہوتا ہے۔ "واقعہ" سے مراد ہے "جو صورت حال پہلے سے موجود ہو، اس میں کسی تبدیلی کا پیدا ہونا۔"

داستان کی آخری بنیادی اصطلاح کو ہم "عنصر" یا motif کہہ سکتے ہیں۔ "عنصر" سے مراد ہے کسی واقعے، یا کردار، یا وقوعے کا ایسا پہلو جو اس واقعے، کردار، یا پہلو کو انفرادی رنگ، یا امتیازی صفت، عطا کرتا ہو، یا بار بار پیش آتا ہو۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل باتوں کو عنصر یا motif سے تعبیر کر سکتے ہیں:

(۱) ہیرو / شہزادہ / کوئی اہم کردار (اگر وہ "اچھے" لوگوں کے طبقے میں ہے) بہت ہی کم عمری میں (مثلاً تین، یا پانچ، یا سات، وغیرہ سال کی عمر میں) اپنے سے بہت زیادہ عمر اور ظاہری قوت والے مدمقابل پر غالب آتا ہے۔

(۲) ہیروئن / شہزادی / لڑکی، اپنے چاہنے والے کی خاطر اپنے باپ، یا والدین کو / چھوڑ دیتی ہے / دغا

دیتی ہے / باپ کا خون کراتی ہے، وغیرہ۔

(۳) ہیرو / شہزادے / اہم کردار کو کسی بزرگ کی طرف سے تحائف ملتے ہیں جن کی وجہ سے اس کی قوت اور کارکردگی میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے۔

(۴) ہیرو / شہزادے / اہم کردار کے پاس اڑنے والا گھوڑا / جناتی گھوڑا ہے۔

(۵) ہیرو / شہزادہ / اہم کردار، شکار کو جاتا ہے، دوران شکار اس کی ملاقات کسی شہزادی / ڈاکو / دشمن سے ہوتی ہے۔

(۶) ہیرو / شہزادے / اہم کردار کا ایک جاں نثار دوست ہوتا ہے، ہیروئن / شہزادی کی ایک وزیر زادی / سہیلی ہوتی ہے۔ یہ کردار منجملہ اور کاموں کے، قاصد اور ہمراز کے بھی فرائض انجام دیتے ہیں۔

(۷) ہیرو / شہزادہ، اپنے منجم / ستارہ شناس / مرد دانا کی رائے پر عمل کرتا ہے / نہیں کرتا۔

(۸) ہیرو / شہزادہ / اہم کردار سے شکست کھایا ہوا حریف ہیرو / شہزادے / اہم کردار کا مطیع ہو جاتا ہے۔

(۹) عقل مند شخص / چالاک شخص / عیار کے پاس کوئی تھیلا / زنبیل ہوتی ہے جس میں بہت ساری چیزیں سما جاتی ہیں۔

(۱۰) جادوگرنیاں (خاص کر وہ جو ہیرو / شہزادے /

اہم کردار کی دشمن ہیں)، بدصورت اور بوڑھی ہوتی
ہیں، لیکن جادو سے اپنی شکل ٹھیک بنائے رہتی ہیں۔
(۱۱) بعض اہم کردار اولاً نقاب دار کی صورت میں
سامنے آتے ہیں۔
(۱۲) ہیروئن / شہزادی کا چاہنے والا (اگر وہ خراب
لوگوں کے زمرے میں ہے) ہیروئن / شہزادی سے
انکار کی صورت میں اسے بجبر حاصل کرنے کے لئے
فوج بھیجتا ہے۔
(۱۳) انتہائی خوش خوراک شخص۔
(۱۴) دشمن کی ڈارھی / سر کے بال مونڈ دینا۔
(۱۵) ہیرو شہزادہ ہاتھی کی سونڈ / گھوڑے کی دم اکھاڑ
دیتا ہے۔

ہمیں تین باتوں کا خیال رکھنا چاہیئے۔ اول یہ کہ داستان کی شعریات کو ہم اردو کی دیگر کلاسیکی اصناف کی شعریات سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ دوسری بات یہ کہ جس طرح غزل یا مرثیہ جیسی کلاسیکی اصناف کی شعریات کا پورا شعور حاصل کیئے بغیر ہم ان کی صحیح تحسین نہیں کر سکتے، اسی طرح داستان کی شعریات کو جانے بغیر داستان کا مطالعہ کرنا ہمیں طرح طرح کی غلط فہمیوں میں مبتلا کر دے گا۔ تیسری، اور شاید سب سے اہم بات یہ ہے کہ داستان کا مطالعہ شروع کرنے کے پہلے ہمیں اپنے رویئے کو منفی سے مثبت کرنا ہوگا، مربیانہ طرز فکر کو ترک کرنا ہوگا، اور اس بات کا یقین کر کے چلنا ہوگا کہ داستان بھی اعلیٰ درجے کی تخلیقی کارگذاری ہے، بچوں یا غیر ترقی یافتہ ذہنوں کا کھیل نہیں ☆☆

باب اول

داستان کی شعریات (۱)

اردو میں ایسی تحریریں شاذ ہیں جن میں داستان کا مطالعہ ایسے طور سے ہو جس کی رو سے داستان کو ناول کی بھونڈی، اوائلی، اور غیر ترقی یافتہ شکل نہ فرض کیا گیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ بیانیہ کی نظری تنقید کے بہت سے پہلو اور بہت سے مسائل ایسے ہیں جن کے مطالعے میں ایک آزاد اور مستقل صنف کی حیثیت سے داستان کا حوالہ ناگزیر ہے۔ مثال کے طور پر، جب ہم کسی ایسی تحریر سے دو چار ہوتے ہیں جس میں کوئی واقعہ بیان ہوا ہے، تو دراصل ہم دو چیزوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ایک چیز تو وہ حالات اور واقعات ہیں جنھیں اس بیانیہ میں درج کیا گیا ہے، اور دوسری چیز خود وہ تحریر، یا بیانیہ متن، یا بیانیہ کلام narrative discourse ہے جس کے ذریعہ ہمیں اس بیانیہ میں مندرج حالات و کوائف سے واقفیت حاصل ہوتی ہے۔ یعنی وہ واقعات جو بیان کئے گئے، اور وہ وسیلہ (یعنی زبان یا متن) جس کے ذریعہ وہ حالات و کوائف بیان کئے گئے، ایک ہی شے نہیں ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ بیان کی دنیا میں داخل ہو کر واقعات کی نوعیت کچھ نہ کچھ بدل جاتی ہے، کیوں کہ اب وہ ان الفاظ کے محکوم ہیں جن کے ذریعہ ان کو منظر عام پر لایا جائے گا۔ اگر الاؤ میں آگ بھڑک رہی ہے، اور ہم اس میں ہاتھ ڈال دیں، تو اس وقت جو محسوسات ہمارے ہوں گے ان کا اظہار الفاظ کے ذریعہ ہو، تو گویا ہم ان الفاظ سے دو چار ہو رہے ہیں، اصل واقعے سے نہیں۔ دوسری بات یہ

کہ آگ کے روشن ہونے سے لے کر اس میں ہمارا ہاتھ جلنے تک تفصیلات کا ایک انبار ہے۔ یہ سارے کا سارے انبار حیطہ ٔ اظہار میں نہیں آتا۔ اس کا صرف وہ حصہ اظہار میں آتا ہے جسے ہم ادائے مطلب کے لئے کافی یا ضروری سمجھتے ہیں۔

بورس توماشیوسکی Boris Tomashevsky نے ان واقعات و کوائف کو، جو بیان میں آئیں، sujet یعنی ''نفس مطلب'' کا نام دیا تھا۔ اور وہ تمام تفصیلی واقعات اور حالات جن کی بنا پر نفس مطلب کو تعمیر کیا جاتا ہے، ان کے لئے توماشیوسکی نے اصطلاحی نام fabula یعنی ''پوری کہانی'' تجویز کیا تھا۔ اس تفریق کا فائدہ یہ ہے کہ کسی بیانیہ میں ہم واقعات و حالات سے جس طرح دوچار ہوتے ہیں، جس ترتیب سے دوچار ہوتے ہیں، اور جس نقطہ ٔ نظر اور جس زاویئے سے ان حالات و واقعات کو دیکھتے ہیں، ان میں اور ان واقعات و کوائف میں، جو بیانیہ کی بنیاد ہیں، ایک امتیاز قائم ہو جاتا ہے۔ یہ وہی امتیاز ہے جس کا ذکر میں نے اوپر کیا: آگ کے روشن ہونے سے لے کر اس میں میرا ہاتھ پڑنے تک بہت کچھ ہے، لیکن بیان بہت تھوڑا ہوتا ہے۔ اس کلیے کو داستان پر جاری کریں تو دو باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) داستان کی پوری کہانی (fabula) اور اس کے نفس مطلب (sujet) میں جو رشتہ ہے، وہ اس رشتے سے بہت مختلف ہے جو ناول، یا افسانے کی پوری کہانی اور نفس مطلب میں ہوتا ہے۔ داستان اپنی پوری کہانی کا بہت کم حصہ پیش کرتی ہے، اور جو حصہ وہ پیش کرتی ہے، اس کو بیان کرنے میں وہ رسومیاتی الفاظ کا بیش از بیش سہارا لیتی ہے۔ بالفاظ دیگر، داستان میں رودادی جزئیات descriptive

details بہت کم ہوتے ہیں۔ ناول اور افسانے میں
عام طور پر اس کے برعکس ہوتا ہے۔
(۲) داستان جس قسم کی چیزیں پوری کہانی میں سے
نکال کر نفس مطلب میں پیش کرتی ہے، وہ ان چیزوں
سے بہت مختلف ہوتی ہیں جنھیں ناول یا افسانہ پوری
کہانی میں سے نکال کر نفس مطلب میں متبدل کرتا
ہے۔ مثلاً داستان میں اگر عشق کا کوئی معاملہ بیان ہو
رہا ہے تو عاشق و معشوق کے درمیان مکالمے، راز و
نیاز کی باتیں، آپس کے تاثرات اور تصورات کا لین
دین، یہ سب نہ ہوگا، اور اگر ہوگا تو بہت ہی کم، اور
رسومیاتی الفاظ میں ہوگا۔

کوئی بھی بیانیہ ایسا نہیں جو واقعات کو ہو بہو بیان کرتا ہو، یا بیان کر سکتا ہو۔ ہر بیانیہ کسی نہ کسی حد تک واقعات کو اپنے طور پر دوبارہ مرتب کرتا ہے۔ ایک آسان مثال کے طور پر ایسے بیانیوں کا تصور کیجیے جن میں کئی واقعات بہ یک وقت پیش آرہے ہیں، اور انھیں دکھانا بھی اس طرح ہے کہ یہ بات صاف ہو جائے کہ یہ واقعات الگ الگ جگہوں پر، لیکن ایک ہی وقت میں پیش آئے ہیں۔ داستان میں ایسا اکثر ہوتا ہے، ناول میں کم۔ لیکن ظاہر ہے کہ جو واقعات مختلف جگہوں پر، لیکن ایک ہی وقت میں پیش آرہے ہیں، وہ بیک وقت، ایک ہی سانس میں، ایک ہی جگہ تو بیان ہو نہیں سکتے۔ اس لئے بیان کنندہ narrator ان میں سے کسی واقعے کو پہلے بیان کرتا ہے، کسی کو بعد میں۔ کبھی وہ ایک واقعہ ادھورا چھوڑ کر دوسرے واقعے کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ ترتیب کو بدلنے، واقعات کو ادھورا بیان کرنے،

اور کسی واقعے پر کسی اور واقعے کا اثر مرتب ہوتے ہوئے دکھانے کے عمل میں اصل واقعات کی شکل لامحالہ بدل جاتی ہے۔ اس طرح ظاہر ہے کہ بیانیہ کا نفس مطلب (sujet) وہ نہیں ہو سکتا جو پوری کہانی کا ہے۔ اسی لئے بیانیہ کے بعض نظریہ سازوں نے یہ بھی کہا ہے کہ ہم پوری کہانی یعنی fabula کو نہیں جان سکتے، صرف نفس مطلب، یعنی sujet کو جان سکتے ہیں۔ اس بیان کی صداقت داستان میں قدم قدم پر دکھائی دیتی ہے۔ امیر حمزہ کے بارے میں ایک جگہ خلیل علی اشک کی داستان امیر حمزہ میں ہے:

> نوشیرواں فکر مند ہوا اور [اس نے] بزرجمہر کی طرف دیکھا اور کہا کہ عزیز مصر نے امیر [حمزہ] کو یاروں سمیت دغا سے پکڑا ہے، اور مجھے لکھا ہے کہ اگر حکم ہو تو مار ڈالوں۔ بزرجمہر نے عرض کی، خداے تعالیٰ نے عمر حمزہ کی ایک سو پچانوے برس اور دو پہر کی مقرر کی ہے۔ سو اس سبب سے کوئی اسے مار نہیں سکتا ہے (جلد دوم، صفحہ ۱۹)۔

''طلسم ہوش ربا'' جلد پنجم، حصہ دوم، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۹۳، میں صفحہ ۶۳۷/۶۳۸ پر امیر حمزہ نے اپنے حالات حیات بیان کئے ہیں:

> اس ناچیز نے تو سات برس کے سن میں حشام بن علقمہ خیبری کو مارا... بارہ برس کے سن میں ہندوستان کو سر کیا... اٹھارہ برس کے سن میں پردۂ قاف گیا... چھتیس برس کے سن میں پردۂ دنیا میں آیا، نوشیرواں ایسے بادشاہ

کو... شکست فاش دی... خان اعظم صلصال بن وال بن دیو شامہ جادو... نہیب شمشیر سے اس حقیر کے صحر انورد ہوا... اہالیان سنجان سے مقابلہ پڑا۔ گنجاب بن گنجور، کہ سات سو ملک کا حاکم ہے، سالہا سال اس سے لڑا... زیر قیطول لقا ایک کرور چوراسی لاکھ سوار کی چھاؤنی تھی، تیس برس ملک باختر میں لڑا۔ لقا کو بھی شکست دی... ممالک فرعونیہ و ہزار شکل چرخ گردان... فتح کیے۔ اب کوہ عقیق، گلزار سلیمانی پر ہنگامہء عظیم برپا ہے... یہ نحیف ہر طرح حاضر ہے۔ جب تک [کوئی] اس کی زمین پیٹھ سے نہ لگائے گا، بانہ ہائے صاحب قرانی نہ پائے گا۔ سات برس خدا کی راہ میں جہاد کیا تب یہ اشیاے نادرہ حاصل ہوئے۔ خود حضرت ہود، زرہء حضرت داؤد، نیمچہء سہراب یل، سپر گرشاسپ نوجوان، گرز سام بن نریمان، مرکب اشقر دیو زاد، نیزہء حضرت داؤد، خنجر رستم، یہ اشیاے نادرہ تمام عالم کی خاک چھان کر پائیں۔

اگر صرف ماہ و سال کا شمار کریں تو یہ ستر سال سے اوپر ہوتے ہیں۔ لیکن امیر حمزہ نے کئی مہموں کی مدت نہیں بیان کی ہے۔ خود ہوش ربا میں جنگ ہوتے اب کوئی بارہ سال ہو چکے ہیں۔ میں نے اختصار کی غرض سے مندرجہ بالا اقتباس سے تفصیلات حذف کر دی ہیں۔ بہت سی تفصیلات یہاں پر خود داستان گو نے چھوڑ دی ہیں۔ ”صندلی نامہ“ کی رو سے تو امیر حمزہ کی عمر ایک سو پچانوے برس اور دو پہر سے بھی بہت افزوں ٹھہرتی ہے۔ ”صندلی نامہ“ میں عمرو بن حمزہ کے بارے میں لکھا ہے:

> اسی روز سب نے اپنے زن و فرزند کو قلعہء ذوالامان میں داخل کر دیا۔ آپ مسلح و مکمل حاضر ہوئے۔ شاہزادہ عمرو بن حمزہ یونانی نے، کہ عمر شریف ان کی اسی برس کی ہے، فرمایا کہ دروازہء صحرائے رحمت کی حفاظت میں کروں گا۔ (''صندلی نامہ''، از سید محمد اسمٰعیل اثر، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۰۱، صفحہ ۳۳۰)۔

پھر امیر حمزہ کا ایک مشہور دشمن صلصال ہے، (اس کا نام ابھی اوپر بھی آیا، اور جس کا تفصیلی حال ہم آگے بھی باب موسوم بہ ''زبانی بیانیہ، اس کا میداں ہے جدا'' میں پڑھیں گے)۔ اس کے بارے میں ہمیں بتایا جاتا ہے کہ جب عمرو بن حمزہ اس کے مقابل ہوا :

> شاہزادہء عمرو بن حمزہ یونانی اپنے مرکب صبا رفتار کو اڑا کر شاہ اسلام سے حسب دستور اجازت لے کر مقابل صلصال ہوا۔ فرمایا کہ کیا بکتا ہے۔ ہمیں میداں، ہمیں چوگاں، ہمیں گوے، لاحربہ بہادری کا۔ صلصال نے کہا، بے شک، تم جہاں دیدہ ہو۔ تم سے لڑائی کا مزا اٹھے گا۔ اور سب تو میرے سامنے کے بچے ہیں۔ فی الواقع سن اس کا دو سو برس کے قریب ہے، کیوں کہ ابتدائے ''نوشیرواں نامہ'' سے برابر لڑ رہا ہے۔ (''صندلی نامہ''، از سید محمد اسمٰعیل اثر، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۰۱، صفحہ ۳۴۶)۔

اس کا مطلب یہ نکلا کہ "صندلی نامہ" کے وقت امیر حمزہ کی عمر دو سو برس سے متجاوز ہو چکی ہے۔ لیکن یہ ماہ و سال کی بحث سچ پوچھیے تو کچھ بہت معنی خیز نہیں۔ اوپر "طلسم ہوش ربا"، پنجم، حصہ دوم میں ہم امیر حمزہ کا بیان پڑھ چکے ہیں کہ بانہ ہائے صاحب قرانی حاصل کرنے میں انھیں سات برس لگے۔ اب احمد حسین قمر اپنی ایک اور داستان "طلسم فتنہء نور افشاں" میں امیر حمزہ کی زبانی اسی مدت کو سات سے ساٹھ برس بنا دیتے ہیں۔ ("طلسم ہوش ربا"، ہفتم، مطبوعہ نول کشور پریس کان پور، ۱۹۱۵، صفحہ ۱۰۵۹ پر بھی ساٹھ برس کا ذکر ہے۔ لہٰذا ممکن ہے "ساٹھ" کی جگہ "سات" سہو کاتب / سامع ہو):

> امیر فرماتے ہیں، اے نقابدار بہادر، ان بانوں کا ملنا بہت دشوار ہے۔ جب تک مجھ کو زیر نہ کرو گے، بانے نہ پاؤ گے۔ نقاب دار عرض کرتا ہے، میری کیا مجال جو سرکار کے سامنے نام جنگ و جدل لوں، یا بے ادبی کروں۔ بانہ ہائے صاحب قرانی کی خواہش ہے۔ ہر وقت یہی کاہش ہے۔ اگر میری صاحب قرانی تائید یزدانی سے ہے، تو ضرور بانے ملیں گے۔ اور اگر میں نے دعویٰ باطل کیا ہے تو بانے نہ ملیں گے۔ صاحبِ قراں فرماتے ہیں، اے نقاب دار بہادر، جب ساٹھ برس شمشیر زنی کی، تمام عالم کی گشت ہوئی، تب یہ اشیائے عمدہ میسر ہوئے۔ کیوں کر ہو سکتا ہے کہ ان کو بے لڑے بھڑے حوالے کردوں۔ ("طلسم فتنہء نور افشاں"، جلد سوم، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنو، ۱۸۹۶، صفحہ ۵۴۹)۔

ظاہر ہے کہ اتنی طویل عمریں، اوران میں ہر ہر دن واقعات اور مہمات سے بھرا ہوا، اگر ان کے کوائف بالتفصیل بیان ہوں تو ایک سال کے حالات کے لئے بھی پورا دفتر کافی نہ ہو۔ لہٰذا ہم صرف اتنا ہی جان سکتے ہیں جتنا بیانیہ نگار ہمیں بتاتا ہے۔ اسی بات کو اے۔جے۔ گرائما A.J. Greimas نے یوں کہا ہے کہ بیانیہ کی ایک ظاہری apparent سطح ہوتی ہے۔ یہ لسانی تشکیلات کے ذریعہ خود کو ظاہر کرتی ہے۔ اور ایک داخلی، ہمہ وقت موجود سطح ہوتی ہے۔ اس کو وہ بیانیہ کی immanant سطح کہتا ہے، جہاں "بیانیہ پن" موجود رہتا ہے، اس سے پہلے کہ اسے ظاہری سطح پر لایا جائے۔

گرائما کا یہ بیان، کہ بیانیہ کا ایک immanent level ہوتا ہے، ہمیں اپنی پہلی بات پر واپس لے جاتا ہے کہ بیانیہ دو چیزوں کا نام ہے۔ ایک تو وہ حالات و واقعات، جن سے ہم بیانیہ کے ذریعہ دوچار ہوتے ہیں، اور دوسری شے وہ بیانیہ متن یا کلام، جس کے ذریعہ ہمیں ان واقعات اور حالات سے آگاہی ہوتی ہے۔ یہ بات ظاہر ہے کہ توماشیوسکی نے جس چیز کو fabula یا پوری کہانی کہا تھا، وہ نفس مطلب یا sujet بننے کے لئے بیانیہ متن، یا کلام کی محتاج ہوتی ہے۔ اسی لئے ژرار ژنیت Gerard Genette نے بیانیہ میں درج کردہ تمام واقعات و کوائف کو مدلول، یا signified ، اور بیانیہ متن یا کلام کو دال، یا signifier کا نام دیا ہے۔ دال کے بغیر مدلول کا وجود نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا اگر متن کلام نہ ہو تو واقعات و کوائف بھی نہیں ہو سکتے۔

ان بحثوں کی اہمیت اس لئے ہے کہ بیانیہ کے کئی روپ ہیں۔ داستان بھی بیانیہ کا ایک آزاد اور قائم بالذات روپ ہے، اسے کسی اور روپ کی طرف سے تصدیق کی ضرورت نہیں۔ اور روپ کو آپ دال سے تعبیر کریں، تو ہر دال کے ساتھ مدلول بہر حال بدلے گا، اور نئی بیانیہ شکل وجود میں آئے گی۔ ژرار ژنیت نے اس نکتے پر تفصیلی بحث کی ہے کہ اگر کسی واقعے کو:

(ا) براہ راست بیان کیا جائے، یا

(۲) اسے مکالمے کے ذریعے ظاہر کیا جائے، یا

(۳) اسے بالواسطہ آزاد طریقے سے بیان کیا جائے، یا

(۴) اسے بالواسطہ پابند طریقے سے بیان کیا جائے

تو ہر بار قاری پر مختلف طرح کا اثر پڑے گا۔ مثال کے طور پر، داستان میں کرداروں کے ذہنی وقوعے mental events نہیں بیان کئے جاتے، ہر بات کھلے طور پر کہی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر ذہنی وقوعے اس طرح بیان ہوں گویا وہ براہ راست ہم پر منکشف ہو رہے ہوں، تو بیانیہ کی شکل کس قدر مختلف اور اس کا تاثر کتنا گھریلو ہو گا۔ فرانس کے ناول نگار ژول رومیں Jules Romains نے اپنے ناول The Body's Rapture میں اس بات کا التزام رکھا ہے کہ اس کے خاص کرداروں کی تصویر کشی صرف ان کے ذہنی وقوعوں کے ذریعہ ہو۔ چنانچہ ایک موقعے پر اس کا مرکزی کردار ریل کی لائن پار کرتا ہے۔ ریل کی لائن تک پہنچنے، اور اسے پار کرنے کا پورا حال کوئی پچیس صفحے میں بیان ہوا ہے۔ ذرا غور کیجیے، اسے داستان گو بیان کرتا تو کیا طریقہ اختیار کرتا؟ ہم کہہ سکتے ہیں کہ زبانی بیانیہ جس قسم کی تفصیلات میں دلچسپی رکھتا ہے ان کو ژول رومیں کی تفصیلات سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ دال کو مد نظر نہ رکھا جائے تو مدلول کی تفہیم اور تعبیر ناقص اور مخدوش ہو سکتی ہے۔

پوری کہانی یعنی fabula کے بارے میں بیانیہ کی ہر صنف کے الگ الگ مفروضات اور الگ الگ رسومیات ہونا فطری اور لازمی ہے۔ اسی طرح، بیانیہ کی ہر صنف میں دال اور مدلول کا آپسی تعلق، اور دال کے ساتھ بیانیہ ساز کا برتاؤ، مختلف ہوتے ہیں۔ یہ نہ ممکن ہے نہ مناسب کہ جو مفروضات اور رسومیات ناول کے لئے ہیں، وہی داستان کے لئے ہوں۔ اور دال و مدلول کا جو تعلق فلم میں ہے، وہی ناول میں بھی ہو۔ ایک صنف کو

دوسری کے اعتبار سے، اور دوسری کے معیار سے نہیں پرکھ سکتے۔ کسی صنف میں کیا کمی ہے اور اس کی کیا مضبوطیاں ہیں، اس باب میں تو گفتگو ہو سکتی ہے۔ لیکن دو اصناف میں کون برتر ہے، اس کا فیصلہ کرنے کے لئے کسی ایک صنف کو معیار اور قاعدہ ساز normative نہیں قرار دے سکتے۔ جو چیزیں ناول میں عیب ہیں، وہ داستان میں حسن ہو سکتی ہیں۔ اور جو چیزیں داستان میں عیب ہیں، وہ ناول کی مخصوص قوت ٹھہر سکتی ہیں۔

بیانیہ کی شعریات میں بعض باتیں یقیناً ایسی ہیں جو تمام بیانیہ میں مشترک ہو سکتی ہیں۔ لیکن ان کا تعلق بیانیہ کے طرز وجود ontology سے ہے، اس کی علمیات epistemology سے نہیں۔ مثال کے طور پر، ہر بیانیہ ماضی، یا حال، یا مستقبل میں واقع ہوتا ہے۔ لیکن داستان کی صفت یہ ہے کہ اس میں مستقبل کی باتیں بسا اوقات پہلے ہی سے منکشف کر دی جاتی ہیں، مختصراً یا مطولاً۔ اور پھر وہ سارے واقعات اپنے وقت پر دوبارہ بیان ہوتے ہیں۔ لہٰذا ایک تو یہ کہ تجسس suspense کی وہ نوعیت نہیں باقی رہتی جو ہمیں عام ناولاتی فکشن میں نظر آتی ہے۔ اور دوسری بات یہ کہ ایسی صورت میں انسان فاعل subject سے زیادہ کارکنندہ agent کے روپ میں نظر آتا ہے۔ یہ بھی ناول کی عام شعریات کے منافی ہے۔ تیسری بات یہ کہ ایک بار بیان کئے ہوئے واقعات کو دوبارہ کریں تو گویا ایک ہی fabula کے لئے دو sujet خلق ہوں گے۔ ایسی صورت میں قصے کی وحدت کا وہ تصور معرض خطر میں آ جاتا ہے جو ناول میں اہمیت رکھتا ہے۔

مثال کے طور پر، "طلسم فتنہ، نور افشاں" جلد سوم، مصنفہ احمد حسین قمر میں امیر حمزہ کو بہزار دقت لوح طلسم حاصل ہوتی ہے، لیکن جلد ہی لوح ان کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے۔ پھر اور بھی کئی مشکلوں کے بعد دوبارہ ملنے کی راہ پیدا ہوتی ہے۔ یہ سارا وقوعہ اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ آئندہ کی باتیں پہلے ہی معلوم ہو جاتی ہیں، اور جب وہ دراصل واقع ہوتی ہیں تو داستان گو انھیں پھر بیان کرتا ہے۔ خفیہ باتیں واقع ہوتے ہی کھل جاتی ہیں، یا ان

کا وقوع میں آنا اور ان کے مفہوم کا کھل جانا کم وبیش ایک ہی وقت میں پیش آتا ہے۔ کبھی کبھی گذشتہ واقعات کو کسی شخص کی اطلاع کے لئے دوبارہ، سہ بارہ بیان کیا جاتا ہے۔ یہ وقوعہ "طلسم نور افشاں"، جلد سوم، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۹۶ کے صفحہ ۶۰۹ سے شروع ہوتا ہے۔ میں صرف وہ جملے نقل کرتا ہوں جو نفس مضمون کو سمجھنے کے لئے اشد ضروری ہیں:

> جمشید... نے [صاحب قراں سے] بیان کیا کہ لوح طلسم نور افشاں، باغ ہیکلان بن قہار میں ہے۔ ظاہر میں تو حضور لشکر کشی کریں۔ شب کو آپ داخلہ پشت باغ سے کیجئے۔ وسط باغ میں ایک نخل چنار ہے۔ جب اس کو کھودیۓ گا تو ایک صندوقچہ نکلے گا۔ اس میں لوح طلسم نور افشاں کی ہے۔ غلام نے یہ کیفیت زبانی سحر العجائب کی سنی ہے... [۶۱۲] خواجہ عمرو کو تو صاحب قراں نے لشکر میں چھوڑا۔ جب زلف لیلاے شب کمر سے گذری، صاحب قراں نے لباس شب روی جسم پر آراستہ کیا۔ تیغہ ء عقرب سلیمانی کو بغل میں دبایا، طرف صحرا کے صاحب قراں چلے۔ تمام راہ طے کر کے پشت باغ پر پہنچے... کمند ماری... جست کر کے دیوار باغ پر آئے... باغ میں کودے... جب قریب نخل چنار کے پہنچے، جوڑی خنجر کی کمر سے نکالی، زمین کھودنے لگے... صاحب قراں جلدی جلدی زمین کھود رہے ہیں۔ ایک طرف سے سناٹا ہوا، ایک طائر ہفت رنگ پیدا ہوا... [۶۱۳] کئی ہاتھ زمین

صاحب قراں کھود چکے ہیں... طائر[نے]پکار کر آواز
دی، اے ہیکلان بن قہار، حفاظت لوح میں یہ
غفلت... ہیکلان نے ایک چیخ ماری کہ یارو جلدی
دوڑو... صاحب قراں زمین کھود چکے، دیکھا ایک پختہ
طاق بنا ہے۔ اس پر ایک صندوقچہ رکھا ہے، غلاف مخمل
کاشانی کا اس پر چڑھا ہے، کلید اس میں لگی ہے۔ صاحب
قراں نے صندوقچہ اٹھایا... ہیکلان نے ایک گولہ طرف
آسمان کے مارا۔ وہ گولہ پھٹا۔ اس گولے سے برق چمکی،
برق سے ایک طائر پیدا ہوا۔ وہ طائر برابر عقاب کے تھا،
تڑپ کے گرا، صندوقچہ منقار میں لیا، اور بلند ہو چکا
[گیا؟]... [۶۱۴]ایک اژدہا سامنے سے پیدا ہوا۔ جب
اس نے منھ سے قلابہء آتشیں چھوڑا تب کسی قدر روشنی
ہوئی... ایک آواز کان میں آئی کہ یا صاحب قراں، خیر
جو کچھ کیا بہتر کیا۔ اس اژدہے کے منھ میں پھاند پڑیے،
ورنہ جانبری بہت دشوار ہے۔ اس آواز سے ایک محبت پائی
گئی... صاحب قراں توکل بہ خدا کر کے دہن اژدر میں
پھاند پڑے... [ادھر] عمرو کو [بھی] جو کسی نے دہن اژدر
میں پھینکا، ایک چیخ ماری کہ او ظالم، یہ کیا کیا۔ اب جو آنکھ
کھلی دیکھا میں ایک درخت کے نیچے کھڑا ہوں... کہ
سامنے سے دیکھا صاحب قران زماں تشریف لاتے
ہیں... عمرو نے... کہا، آقائے نام دار، خیر تو ہے؟

صاحب قراں نے فرمایا، خواجہ، میں نے بڑی کد و کاوش
کی۔ اپنے ہاتھ سے زمین کھودی۔ صندوقچہ نکلا تھا، مگر ایسا
معرکہ پڑا، سات جانوروں نے مجھ پر حملہ کیا۔ ایک عقاب
آسمان سے آیا، وہ صندوقچے کو منقار میں اٹھا لے گیا...
[۶۱۵] یہ ذکر تھا کہ آسمان پر برق چمکی... ملکہ خورشید
برق وش... اتر کے آئیں... عرض کی، کیوں شہریار بڑی
مشقت پڑی... آپ کی جرأت کو دیکھا کی... صاحب
قراں نے فرمایا، اے ملکہء عالم، حقیقت میں ہاتھ میں
آ کے لوح نکل گئی۔ یہ آفت نہ سمجھے تھے۔ سات جانوران
درند نے چہار جانب سے گھیرا، شش و پنج میں تھا کہ کیا
کروں... ملکہ نے عرض کی، حضور صندوقچہ زمین پر نہ
رکھتے، اسم اعظم ورد زبان کرتے۔ کسی کا حربہ آپ تک
نہ پہنچتا۔ اب نہ معلوم لوح کہاں گئی۔ اب حضور کے کل
لشکر کا آنا واجب و لازم ہے... خواجہ آپ چلئے، میں
رہبری کروں گی... آپ بائیں پر جائیں، درہء کوہ سیاہ
ملے گا۔ اس درے میں داخلہ کیجئے... خواجہ چلے، کئی کوس
کے بعد کوہ سیاہ ملا... درہء کوہ کو طے کر کے نکلے... لشکر
کی علامتیں معلوم ہونے لگیں... [۶۲۲] ہیکلان اپنے
باغ میں بیٹھا ہے، مصاحب گرد جمع ہیں۔ یہی ذکر ہو رہا ہے
کہ نہیں معلوم طلسم کشا پر کیا گذری۔ رفقا کہہ رہے ہیں،
ہم پتہ لگائیں گے... کہ ہیکلان بن قہار کے کان میں

آواز آئی، کشتی مرانام مبہوت و برہوت بود۔ اس نے زانو
پر ہاتھ مارا، کہا لو یارو میری کمر ٹوٹ گئی...[۶۲۳] غل
مچاتا ہوا باغ سے نکلا... صاحب قراں کسی نخل کے سائے
میں بیٹھے ہیں۔ یہی انتظار ہے کہ خواجہ آلیں، اور لشکر بھی
یہاں پہنچے تو روانہ ہو جاؤں، کہ سامنے سے دیکھا، ہزاروں
ساحر غل مچاتے ہوئے جاتے ہیں، غل مچاتے ہیں کہ عمرو
کو پکڑلو۔ صاحب قراں تیغہ ء عقرب سلیمانی کھینچ کر چلے۔
یہ آواز سن کر بے قرار ہو گئے کہ نہیں معلوم خواجہ عمرو
کہاں ہیں...[۶۲۶] عجب ہنگامہ اس وقت برپا تھا۔ امیر با
توقیر نے ہیکلان بن قہار کو ٹوکا... اس نے اسم سحر پڑھ
کر تیغہ مارا۔ امیر نے وار اس کا تیغہ ء عقرب پر روکا۔ گھڑی
بھر کامل تلوار چلی۔ اس نے امیر کو سنبھلنا مشکل کر
دیا۔ امیر نے للکار کر کہا، او نامرد، شعر ؎ تو ضربے زدی
ضرب من نوش کن ☆ ہمہ شادی از دل فراموش کن۔ یہ
کہہ کر الجھاوے سے ہاتھ نکالا۔ اس کن سے ہاتھ مارا کہ
ہیکلان کے دو ٹکڑے ہوئے۔[۶۲۷]... تین دن اس
فتح کی خوشی رہی۔ تیسرے دن اس جشن سے فراغت
حاصل ہوئی ہے کہ آسمان پر برق چمکی۔ ملکہ ء خورشید
آئیں، سب نے ملکہ کی تعظیم کی۔ ملکہ نے... عرض
کی... کنیز نے دریافت کر لیا، لوح زمام ابلق سوار کو ملی
ہے۔ اب عقاب جادو و شبرنگ برق رو حضور کو روکیں

گے... صبح کو اٹھ کر آپ اس صحرا میں جائیں، ایک طائر
پیدا ہو گا، قصد کرے گا کہ آپ کو اٹھا لے جائے۔ اس
وقت جرأت و شوکت کو کام فرمایئے گا، جست کر اس کی
پشت پر سوار ہو جیئے گا۔ پھر وہ جانور آپ کا دوست ہو
جائے گا، مگر اس وقت وہ آپ کی جرأت و شوکت کو
آزمائے گا۔ ایک دم میں وہ آپ کو صحراے برف بار میں
پہنچادے گا۔ آپ اس کی پشت سے اتر کے، جو کہے اس پر
عمل کیجیے گا۔ اکثر اوقات وہ آپ کی مدد کرے گا...
امیر... بہ وقت سحر... صحرا میں آئے، دیکھا کہ آسمان
پر سناٹا ہوا۔ صاحب قراں اسی جانب متوجہ ہوئے۔ دیکھا،
ایک طائر قوی الجثہ پیدا ہوا، تڑپ کے گرا۔ چاہا کہ منقار
کمر میں دے کر صاحب قراں کو[۶۲۸] اٹھا لے جائے۔
صاحب قراں نے حلقہ ہاے کمند مارے، وہ طائر زمین پر
گرا۔ امیر جست کر کے اس کی پشت پر سوار ہوئے۔ طائر
لے کر امیر کو اڑا۔ جب بلندی پر پہنچا تو منھ پھیر کر عرض
کیا کہ اے طلسم کشا، خدا آپ کو مظفر و منصور کرے۔ محفوظ
جنی میرا نام ہے، بر وقت ملنے لوح کے، جہاں دشمنوں پر سختی
پڑے گی، فوراً حاضر ہو کر خدمت گذاری کروں گا۔

اس اقتباس میں کم سے کم مندرجہ ذیل باتیں توجہ طلب ہیں:

(۱) امیر حمزہ کو لوح کا پتہ جمشید کے ذریعہ ملتا ہے۔ ایک بار وہ پورا حال لوح کا امیر حمزہ کو بتاتا ہے، پھر وہی باتیں داستان گو ہمیں امیر حمزہ کی روداد کے طور پر بتاتا ہے۔

(۲) لوح ڈھونڈتے وقت کیا گذری، اس کا بیان ہم تین بار سنتے ہیں۔ ایک بار داستان گو کی زبانی، اصل واقعے کے وقت، دوسری بار امیر حمزہ کی زبانی، جب وہ عمرو کے سامنے اپنی روداد بیان کرتے ہیں، اور تیسری بار پھر امیر حمزہ کی زبانی، جب وہ انھیں حالات کو خورشید برق وش کے روبرو بیان کرتے ہیں۔

(۳) عمرو عیار کو خورشید برق وش مشورہ دیتی ہے کہ تم لشکر امیر کو جاؤ۔ وہ اسے راستہ بھی بتاتی ہے کہ فلاں طرف جاؤ، پھر راہ کا جو حال وہ بیان کرتی ہے، وہی حال ہم دوبارہ داستان گو کی زبانی عمرو کے دوران سفر سنتے ہیں۔

(۴) خورشید برق وش مبارک باد پیش کرتی ہے اور لوح کا پورا حال بیان کرتی ہے کہ وہ کس طرح ملے گی۔ وہ سارے حالات جب پیش آتے ہیں تو ہم پوری روداد داستان گو کی زبانی پھر سنتے ہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ داستان میں پوری کہانی fabula کا تصور بھی کچھ بدلا

ہوا ہے، کہ اسے قائم کرنے کے لئے داستان گو ایک بات کو بار بار کہتا ہے۔ داستان کے نفس مطلب sujet اور پوری کہانی کے درمیان اس طرح کا رشتہ نہیں جیسا کہ ناول یا افسانے میں قائم ہوتا ہے۔ محمد حسن عسکری ہمارے پہلے نقاد ہیں جنھوں نے داستان کو ناول سے الگ ایک مختلف اور مستقل صنف کی حیثیت سے پہچانا۔ اپنے انتخاب طلسم ہوشربا کے دیباچے (۱۹۵۳) میں انھوں نے داستان اور ناول کا موازنہ کرنے کے بجائے، داستان گوئی کی روایت پر زور دیا۔ جاہ اور قمر کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ "یہ دونوں تو داستان گویوں کی طویل اور عظیم روایت کا صرف ایک حصہ ہیں... لوگوں نے جاہ اور قمر کو آزاد داستان نویسوں کی حیثیت سے نہیں پڑھا، بلکہ ایک روایت کے نمائندوں کی حیثیت سے۔" دوسری اہم بات محمد حسن عسکری نے یہ کہی کہ معاشرتی زندگی کو موضوع بحث بنانے کی روایت اردو فکشن میں انگریزی کے فیض سے نہیں آئی۔ داستان میں یہ بات پہلے سے موجود تھی۔ انھوں نے لکھا:

> غدر کے سانحے نے اور انگریزی ناولوں کے مطالعے نے ہمارے شعور کو وسعت دی ہو گی، ہمیں زندگی کو نئے طریقے سے، یا ناقدانہ نظر سے دیکھنا سکھایا ہو گا۔ ہم نے ان دونوں تجربات سے نئے اسالیب بیان یا ہیئت کا تصور حاصل کیا ہو گا۔ یہ سب ٹھیک ہے، لیکن یہ کہنا سراسر غفلت شعاری ہے کہ ان دونوں تجربات نے ہمیں اپنی زندگی سے تخلیقی دلچسپی لینے پر مجبور کیا۔ بلکہ "طلسم ہوشربا" پڑھنے کے بعد تو ہم یہ سوچنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ ہمارے لکھنے والے اس کے بعد زندگی سے اتنی وسیع دلچسپی لے بھی سکے یا نہیں۔

عسکری صاحب نے داستان کی تہذیبی اہمیت، اور "طلسم ہوشربا" میں اسالیب نثر کی کثرت کی بھی بات کہی تھی۔ لیکن ان کے محولہ بالا قول میں کہ "طلسم ہوشربا" میں ہمیں "زندگی سے تخلیقی دلچسپی" کا وفور نظر آتا ہے، ایک گنجائش عذر و معذرت کی بھی نکل آتی ہے، کہ بیانیہ کو اس بات کا پابند قرار دیا جائے کہ وہ معاشرتی زندگی سے ضرور ہی دلچسپی لے۔ اس سلسلے میں یان موکاراوسکی Jan Mukaravsky کا یہ قول ہمیں ہمیشہ ذہن میں رکھنا چاہیے کہ ادبی فن پارہ

> ایک ایسا نشان sign [یعنی دال] تو ہے جو سماج کے حالات اور خصائص کے بارے میں ہم کو مطلع کر سکتا ہے۔ لیکن وہ سماج کی وضع structure کی خود کار ضمنی پیداوار نہیں ہے۔

لہٰذا اس بات کی اہمیت بنیادی نہیں کہ کسی فن پارے میں "معاشرتی زندگی" سے تخلیقی دلچسپی کا اظہار کس حد تک ہوا ہے۔ فن پارے کی اصل اہمیت یہ نہیں ہے کہ اس سے تہذیبی اور/یا سماجی حالات معلوم ہوتے ہیں۔ اور نہ ہی یہ مناسب ہے کہ فن پارے کو تہذیبی ڈھانچے کی براہ راست اور خود کار پیداوار بتایا جائے۔ عسکری صاحب نے داستان کو ایک حد تک "عزت دار" تو ضرور بنایا، لیکن داستان کی تعین قدر کے ادبی پیمانے کیا ہوں، یہ سوال ہنوز تشنۂ جواب رہا۔

عام طور پر ہمارے نقادوں نے داستان کے بارے میں جو تعریفی باتیں کہی ہیں، ان کا خلاصہ حسب ذیل طور پر پیش کیا جا سکتا ہے:

(ا) اس کے ذریعہ سماجی حالات و کوائف معلوم ہوتے ہیں۔

(۲) داستان امیر حمزہ ہندوستانی تہذیب کی آئینہ دار، اور ہندوستانی مزاج کی حامل ہے، کیونکہ اس میں جن رسوم ورواج، معاشرت کے طور طریقوں، لباس اور کھانے پینے کی چیزوں کا ذکر ہے، وہ اصلاً ہندوستانی ہیں۔[ہندوستانی = غیر مسلم]۔

(۳) داستان میں طرح طرح کے دلچسپ، حیرت انگیز، اور مزاحیہ واقعات بیان ہوتے ہیں۔ لہٰذا

(۴) داستان دراصل ہمارے لئے روز مرہ کی بے کیف، یا تناؤ اور دباؤ سے بھری ہوئی زندگی سے فرار کا سامان مہیا کرتی ہے۔

(۵) داستان میں ہر طرح کی نثر کے نمونے ملتے ہیں۔

(۶) داستان کو ناول کی ابتدائی شکل کہہ سکتے ہیں۔ اس لئے ناول کے ارتقا میں داستان کا بھی کچھ حصہ ہے۔

(۷) داستان میں الفاظ و اصطلاحات کا بہت بڑا ذخیرہ ہے۔

(۸) اس میں کرداروں اور صورت حالات کی عظیم الشان کثرت ہے۔

(۹) داستان کو علامتی طور پر پڑھا جائے تو اس میں معنی کی نئی دنیا نظر آئے گی۔

(۱۰) پرانے زمانے میں داستان وہی کام انجام دیتی

تھی جو آج کے کامک، جاسوسی ناول، سنسنی خیز ناول،
سنسنی خیز فلمیں وغیرہ انجام دیتی ہیں۔
(۱۱) داستان میں حق و باطل کی کشمکش بیان ہوتی ہے،
اس طرح کہ حق ہمیشہ غالب آتا ہے۔

مجھے افسوس اور شرمندگی سے کہنا پڑتا ہے کہ داستان پر جو تنقید اب تک میری نظر سے گذری ہے، وہ زیادہ تر بچکانہ، سطحی، اور اصل معاملے سے دور ہے۔ راز یزدانی غالباً واحد مصنف ہیں جنھیں داستان کے بارے میں براہ راست معلومات تھیں، لیکن وہ نقاد نہ تھے۔ چونکہ میں دعویٰ نہیں کر سکتا کہ داستان پر لکھی گئی تمام تنقید میری نظر سے یقیناً گذر چکی ہے، لہٰذا ممکن ہے کہ مندرجہ بالا باتوں کے علاوہ بھی داستان کی ثنا میں ایک آدھ بات اور کہی گئی ہو۔ لیکن اوپر کے بیانات کو اب تک کی داستانی تحسین کا نمائندہ ضرور کہا جا سکتا ہے۔ ان میں ہر بات کم و بیش صحیح ہے۔ صرف یہ بات بالکل غلط ہے کہ داستان کو ناول کی ابتدائی شکل کہہ سکتے ہیں، اور یہ کہ ناول کے ارتقا میں داستان کا بھی کوئی حصہ ہے۔

داستان کی تعریف میں نقادوں نے جو کچھ کہا ہے، اور جس کا خلاصہ میں نے اوپر بیان کیا، اس کی روشنی میں گمان گذر سکتا ہے کہ جب اتنا کچھ کہہ دیا گیا ہے تو پھر یہ شکایت کیوں ہو کہ ہم لوگوں نے داستان کے ساتھ انصاف نہیں کیا، اور یہ کہ اس صنف کو نظر انداز کر کے ہم نے اپنا بڑا نقصان کیا۔ اس کے دو جواب ہیں۔ اول تو یہ کہ داستان کی ثنا میں اب تک جو لکھا گیا ہے، وہ زیادہ تر فروعی باتوں پر مبنی ہے۔ داستان کے اصل الاصول سے اسے بہت کم علاقہ ہے۔ اوپر کے بیانات میں ہم صرف دو کو بنیادی قرار دے سکتے ہیں۔ یعنی یہ کہ داستان میں ہر طرح کی نثر کے نمونے ملتے ہیں، اور اس میں الفاظ، اصطلاحات، اور محاورات کا بیش بہا ذخیرہ ہے۔ اصل بنیادی باتیں حسب ذیل ہیں، جن کی ہمیں عام طور پر کوئی خبر نہیں:

(۱) داستان ایک نئی طرح کی دنیا خلق کرتی ہے۔
یہ دنیا اپنی جزئیات کے اعتبار سے نمائندگی پذیر
mimetic، اور اصل کے اعتبار سے غیر نمائندگی
پذیر anti-mimetic ہے۔ ادب کی کوئی صنف اس
خوبی میں اس کے برابر نہیں ٹھہرتی، بلکہ اس کے
قریب بھی نہیں آتی۔

(۲) داستان غیر معمولی تخیلاتی کارگذاری ہے۔ یہ
ہمیں زبان اور بیانیہ دونوں کی انتہاؤں تک لے جانے
کی کوشش کرتی ہے، اور اکثر کامیاب بھی ہوتی ہے۔

(۳) داستان امیر حمزہ نول کشوری کی چھیالیس جلدیں
زبانی بیانیہ کے فن کا آخری، (اور اردو کی حد تک
پہلا بھی) عظیم نمونہ ہیں۔ زبانی بیانیہ کے فن کا
غالباً کوئی طرز ایسا نہیں ہے جو یہاں نہ مل جاتا ہو۔ یہ
صحیح معنی میں زبانی بیانیہ کا خزانۂ عامرہ ہے۔

(۴) داستان امیر حمزہ نول کشوری کی چھیالیس
جلدوں میں ہند+اسلامی تصور کائنات
worldview پوری قوت اور بسط سے بیان ہوا
ہے۔ یہ داستان ہند+اسلامی تصور کائنات کا بھی
خزانۂ عامرہ ہے۔

میرا خیال ہے کہ مندرجہ بالا چار نکات ہمارے یہاں داستان کی تنقید میں زیر

بحث نہیں آئے، اور ان کے اوپر ایک سے گیارہ تک جو باتیں میں نے درج کی ہیں، وہ بھی برائیوں کے ایک انبار عظیم میں دبا کر پیش کی گئیں۔ اور بعض تو بالکل سرسری طور پر کہہ دی گئیں۔ اس پر مستزاد یہ کہ برائیوں کی فہرست اس قدر جوش و خروش سے مشتہر کی گئی، اور انھیں کیفیت و کمیت کے اعتبار سے اتنا بھاری اور کثیر بتایا گیا کہ داستان کی مبینہ یا حقیقی اچھائیاں اس انبار تلے دب گئیں۔ عسکری اور بعض دیگر نقادوں کی کوششوں کے باوجود اس زمانے میں بھی عام تاثر یہی ہے کہ داستان ہمارے ادب کا ایسا باب ہے جو نہ لکھا گیا ہوتا تو اچھا تھا۔ یا پھر وہ ایسی صنف ہے کہ جس کے ہونے نہ ہونے سے ہمیں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ داستان کے بارے میں عام پڑھے لکھے لوگوں کا ہمدردانہ رویہ بھی بس اس قدر ہے کہ ہاں، دلچسپ چیز ہے، ہم نے بچپن میں پڑھی تھی۔ یعنی داستان کی ذہنی سطح نوعمری اور قبل از بلوغ کی سطح سے بڑھ کر نہیں۔

داستان کی فرد جرم حسب ذیل ہے:

(۱) یہ محض فرضی، غیر واقعی، اور کمزور ذہنوں کو پسند آنے والے واقعات پر مشتمل ہوتی ہے۔

(۲) اس میں جادو، طلسمات، دیو، پری، جیسی مبنی بر توہم پرستی باتوں کو بے حد اہمیت دی جاتی ہے۔

(۳) اس میں ملک گیری اور کشور ستانی کا بیان ضرورت سے زیادہ ہے، اور وہ بھی واقعیت سے عاری۔

(۴) داستان میں پلاٹ بہت کم ہوتا ہے، اور جو ہوتا بھی ہے وہ نہایت ڈھیلا، کم زور، اور پلاٹ سازی کے بنیادی قوانین کی خلاف ورزی پر مبنی ہوتا ہے۔

(۵) داستان میں کردار نگاری نہایت پست درجے کی ہوتی ہے، بلکہ سچ پوچھئے تو ہوتی ہی نہیں۔ کردار نہ ارتقا کرتے ہیں، نہ ان میں پیچیدگی ہوتی ہے، اور نہ ان میں کوئی داخلی زندگی ہوتی ہے۔

(۶) داستان بے حد طول طویل ہوتی ہے۔ اور یہ طوالت بھی اکثر مصنوعی ہوتی ہے۔ کس کو اتنی فرصت ہے جو اسے پڑھے، اور یاد رکھے کہ اب تک کیا کیا ہو چکا ہے؟

(۷) داستان کی زبان بے انتہا مصنوعی، گاڑھی، اور اکثر اکتا دینے کی حد تک پیچیدہ ہوتی ہے۔ داستان ایسی زبان میں لکھی جاتی ہے جو زوال آمادہ تہذیبوں کو مرغوب ہے۔

(۸) داستان میں نہ تشابہ (verisimilitude) ہے، نہ توافق (consistency)۔ یہاں واقعات بیان کرتے وقت اس بات کا لحاظ نہیں رکھا جاتا کہ ان واقعات اور گذشتہ و آئندہ واقعات میں علت و معلول کا رشتہ، امکان و احتمال کی گنجائش، اور ایک دوسرے میں فطری پیوستگی ہے کہ نہیں۔ نہ ہی اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ جو بات پہلے بیان ہو چکی ہے اس کے خلاف یا برعکس کچھ نہ کہا جائے۔

(۹) داستان میں ایک ہی طرح کا واقعہ بار بار بیان کیا جاتا ہے۔

(۱۰) سماجی افادیت کے لحاظ سے داستان بالکل صفر ہے۔ اس میں سماج کی تصویر کشی کرنے، اس کی اصلاح کرنے، اور لوگوں کو کسی بلند مقصد کی طرف لے جانے کی کوئی ترغیب نہیں ملتی۔

(۱۱) داستانوں کا بیش تر عنصر غیر ہندوستانی ہے۔

(۱۲) داستان میں جو اچھے پہلو بھی ہیں، مثلاً مزاح، کہیں کہیں سائنس فکشن جیسا ماحول، وہ بھی پست سطح کے ہیں، اور مغربی ادب کے مزاح اور سائنس فکشن وغیرہ کے برابر نہیں رکھے جاسکتے۔

اس فہرست میں کچھ باتیں صحیح ہیں۔ بہت سی باتیں ایسی ہیں جو صحیح ہیں بھی اور نہیں بھی، کیوں کہ ان کا صحیح یا غلط ہونا آپ کے نقطہء نظر پر منحصر ہے۔ یا پھر بعض حالات میں وہ صحیح ہیں، بعض میں نا صحیح۔ بعض باتیں بالکل درست ہیں، لیکن داستان کی شعریات کے اعتبار سے وہ داستان کا حسن ہیں، نہ کہ عیب۔ یہاں ضرورت نہیں کہ ایک ایک اعتراض سے بحث کر کے اس کی حقیقت پوست کندہ دکھائی جائے۔ آئندہ صفحات میں ان سب پر کہیں نہ کہیں گفتگو ہوگی ہی۔ اس وقت اتنا کہنا کافی ہے کہ یہ اعتراضات داستان کی شعریات، اور تخیلاتی ادب کی شعریات سے ناواقفیت کا نتیجہ ہیں۔ ان کو داستان کی تنقید کی اساس نہیں بنایا جاسکتا۔ بعض اعتراضات غیر متعلق اور بے محل بھی ہیں۔

مثال کے طور پر، مرثیے پر اعتراض کرنا کہ اس میں عشق عاشقی کا بیان نہیں ہوتا، مرثیے کے تقاضوں سے بے خبری کا نتیجہ ہے۔ مرثیے کے تقاضے کچھ اور ہیں۔ عشق و عاشقی کا بیان ان میں شامل نہیں۔ اسی طرح، مرثیے پر یہ اعتراض بھی غلط ہے کہ اس کے کردار یوں تو عرب ہیں، لیکن ہندوستانی لہجے اور مزاج کا اظہار کرتے ہیں۔ انھیں تو امام حسین کے

زمانے کے عربوں کے مزاج اور لہجے کا حامل ہونا چاہیئے۔ یہ اعتراض اس لئے غلط ہے کہ مرثیے کی شعریات تشابہ verisimilitude کا تقاضا نہیں کرتی۔ مرثیے کی شعریات بعض عقائد، اور بعض تہذیبی اور مذہبی روایات کے حوالے سے بعض مخصوص تاثرات کے پیدا کرنے کا تقاضا کرتی ہے۔ ان تاثرات کو وجود میں لانے کے لئے ضروری ہے کہ مرثیے کے کردار ہندوستانی سبھاؤ ethos اور ہندوستانی نفسیات میں زندہ وجود اختیار کر سکیں۔ یہ عام قاعدہ ہے کہ ان چیزوں میں اثر زیادہ ہوتا ہے جو ہم سے قریب ہوں اور جن کے ساتھ ہم اپنائیت کا معاملہ کر سکیں۔

مرثیے کی شعریات وہ نہیں ہے جو تاریخی ناول کی ہے۔ جو لوگ مرثیے کے کرداروں اور ماحول پر غیر واقعی ہونے کا الزام لگاتے ہیں، انھیں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ شیکسپیئر کے ڈراموں میں یونانی اور رومائی کردار جس لہجے میں گفتگو کرتے ہیں، اور جس مزاج و منہاج کا اظہار کرتے ہیں، وہ یونانی یا رومی نہیں، بلکہ سولہویں صدی کے انگلستان کا ہے۔ اور جہاں ڈراما نگار نے یونانی یا رومائی "حقیقت" کا التزام بھی کرنا چاہا ہے، تو وہاں اس نے اس حقیقت کو پیش کیا ہے جسے اس کے زمانے کا انگلستان یونانی یا رومی حقیقت قرار دیتا تھا۔ اصل "حقیقت" کیا تھی، یہ بات چنداں اہم نہ تھی۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ تھی کہ ڈرامے کے بنانے والے، اور اس کے دیکھنے اور پڑھنے والوں کی نظر کس شے کو "حقیقت" سمجھتی تھی۔

"انٹونی اور قلوپطرہ" (Antony and Cleopatra) میں شیکسپیئر کا مسئلہ یہ نہ تھا کہ مجھے ایک مصری ملکہ (قلوپطرہ) کی "سچی" تصویر کشی کرنی ہے۔ اس کا اصل مسئلہ یہ تھا کہ مجھے ایک ایسی عورت کا کردار پیش کرنا ہے جو انتہائی حسین، دنیا ساز اور موقعہ شناس بھی ہے، اور انٹونی سے سچی محبت بھی کرتی ہے، لیکن انٹونی اس کا پہلا عاشق بھی نہیں ہے۔ مجھے یہ دکھانا ہے کہ ایسی عورت زندگی اور عشق کے مسائل کو کس طرح جھیلتی ہے۔ جب انٹونی کی شکست کے بعد وہ خودکشی کرتی ہے تو مجھے اس کی خودکشی کو عشق اور موت کا ایسا مرقع بنا کر

پیش کرتا ہے جس میں وقار بھی ہے اور دردانگیزی بھی، جس میں السیاتی قوت بھی ہے اور انسانی سطح پر ایسے غیر معمولی حسن کے خاک میں پنہاں ہو جانے پر خوف اور زیاں کا احساس بھی۔ اب یہ محض اتفاق ہے کہ قلوپطرہ نسلاً واصلاً مصری ہے، اور اس کی تہذیب پر روم و یونان دونوں کا اثر ہے۔ مجھے تو ایسا کردار بنانا ہے جو میری السیاتی بصیرت کے ہم آہنگ ہو، کہ اس سے بڑی ''واقعیت'' کوئی نہیں۔ ہمارے مرثیہ نگار بھی کم و بیش اسی طرح سوچتے ہو گے۔ امام عالی مقام کی اصل زبان عربی ہے، اور وہ قریشی ہاشمی ہیں، یہ تفصیلات اپنی جگہ پر ٹھیک ہیں، لیکن مرثیے میں درد واثر پیدا کرنے، اور اس میں اپنی تخلیقی بصیرت کا ظہار کرنے لئے یہ تفصیلات مرکزی حیثیت نہیں رکھتیں۔

یہ بات خیال میں رکھنے کی ہے کہ صرف شیکسپیئر، یا ہمارے کربلائی مرثیے یا داستان ہی نہیں، تقریباً تمام قبل از جدید اور روایتی بیانیہ کا طرز واقعیت وہی ہوتا ہے جو میں نے اوپر بیان کیا۔ ہم لوگوں کو غلط فہمی ہے کہ ''واقعیت'' کا ایک ہی ماڈل ہے، جو انیسویں صدی کے انگریزی اور فرانسیسی ادب میں مقبول تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ بات حقیقت سے بالکل بعید ہے۔ داستان کی شعریات جن چیزوں کا تقاضا کرتی ہے، اور وہ شعریات ادب اور کائنات کے بارے میں جن تصورات و مفروضات پر مبنی ہے، اور داستان کے اصل سننے / پڑھنے والے اس سے جن باتوں کی توقع رکھتے تھے، وہ کچھ تھیں، اور داستان کے جدید نقاد اس پر نکتہ چینی کسی اور شعریات، اور ادب و کائنات کے بارے میں کسی اور طرح کے مفروضات کی روشنی میں کرتے ہیں۔ نتیجہ ظاہر ہے۔

ہمارے یہاں داستان کی تعریف متعین کرنے کی جو کوششیں ہوئیں ہیں، ان میں داستان کی طوالت اور ''غیر واقعیت'' کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ یعنی داستان ایسا قصہ ہے جو بہت لمبا ہو، اور جس میں بہت سی انہونی باتیں ہوں۔ داستان اور ناول، داستان اور قصہ، بیانیہ فکشن اور بیانیہ غیر فکشن، ان کے درمیان امتیاز کرنے کی کوشش ہمارے یہاں

ابھی نہیں ہوئی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ہم داستان اور ناول، پھر داستان اور قصہ، کے مابین امتیاز نہیں قائم کرتے تو داستان کو ہم ایک طرف قصے سے جا بھڑائیں گے، اور دوسری طرف ناول سے۔ دونوں ہی کارگذاریوں کے نامناسب، بلکہ اصناف متعلقہ کے لئے نقصان دہ ہونے میں کوئی شک نہیں۔

دوسری مشکل یہ ہے کہ ناول کی جدید نظری تنقید سے ہم اردو والوں کی ملاقات بس واجبی ہی سی ہے۔ ناول کے اصولوں سے ہماری ملاقات ان کتابوں کی بنا پر ہے جو آج سے ساٹھ اور ستر برس پہلے لکھی گئی تھیں۔ بلکہ ہنری جیمس کے مضامین، جن پر ناول کی زیادہ تر تنقید ہمارے یہاں تکیہ کرتی رہی ہے، اب سو برس سے بھی اوپر کی عمر کو پہنچ چکے ہیں۔ ای۔ ایم فارسٹر (E.M.Forster) کی چھوٹی سی کتاب جس کے بغیر ہمارے اکثر نقاد لقمہ نہیں توڑتے، ۱۹۲۷ کی ہے۔ اس کتاب میں کردار اور پلاٹ کے بارے میں جو کہہ دیا گیا ہے، دشت تنقید میں ہمارا زاد سفر اب بھی وہی ہے۔ ہنری جیمس کے پہلے ناول کی نظری تنقید میں کیا مسائل تھے، اور ادھر تیس پینتیس برس میں جو نئی باتیں ہوئی ہیں، ہمیں ان دونوں سے بھی کوئی سروکار نہیں۔

میرا کہنا یہ ہے کہ روسی ہیئت پسندی Russian Formalism، اور بیانیہ کی فرانسیسی وضعیاتی تنقید سے معاملہ کئے بغیر ہم ناول اور داستان دونوں کی تنقید میں ناکام رہیں گے۔ اور دوسری بات یہ کہ داستان چونکہ ایک مخصوص تصور کائنات کا اظہار کرتی ہے، اس لئے اس تصور کائنات کو بھی سمجھے بغیر ہماری تنقید ادھوری رہے گی۔ افسوس یہ ہے کہ ہم نہ مغربی مفکروں سے آگاہ ہیں اور نہ اپنی شعریات سے بہرہ مند ہیں۔ اس بے خبری، اور اپنے کلاسیکی ورثے کی ناقدری کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ ہم نے داستان کو ناول کی روشنی میں پڑھا اور داستان کو ناول سے کم تر قرار دیا۔ لیکن ہم نے ناول کو داستان کی روشنی میں نہ پڑھا۔ ہم اگر ایسا کرتے تو شاید کچھ اور ہی نتائج برآمد ہوتے۔

داستان کی تنقید میں مندرجہ ذیل باتیں اہم ہیں:

(۱) داستان زبانی سنانے کی چیز ہے۔ داستان اگر لکھی جائے اور چھاپ بھی دی جائے تو بھی اس کا اصل مصرف یہی ہوتا ہے کہ وہ زبانی سنائی جاتی ہے۔ وہ لکھی بھی اس طرح جاتی ہے گویا زبانی سنائی جارہی ہو۔ وہ فن پارہ جو زبانی سنائے جانے کی غرض سے تصنیف کیا جائے، اس کی حرکیات dynamics اس فن پارے سے بالکل مختلف ہوتی ہیں جو خاموش، یا بہ آواز بلند، لیکن انفرادی طور پر پڑھنے کے لئے تصنیف کیا جائے۔ داستان تصنیف کرنے والے کا مفروضہ یہ ہوتا ہے کہ داستان سنائی جارہی ہے اور سامعین سامنے موجود ہیں۔ داستا ن گو اور اس کے سامعین میں فوری رشتہ ہوتا ہے۔ ایسا رشتہ خاموش، یا بہ آواز بلند لیکن انفرادی طور پر پڑھی جانے والی تصنیف کے مصنف اور اس کے قاری کے درمیان نہیں ہوتا۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ جس نے داستان کبھی سنی نہیں ہے، وہ اسے کبھی سنا بھی نہیں سکتا۔

(۲) داستان کو لکھ کر چھپوانے کی ابتدا فورٹ ولیم کالج سے ہوئی، جب خلیل علی اشک نے ایک مختصر داستان امیر حمزہ بقول خود فارسی سے ترجمہ کی۔ جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے، خلیل علی اشک داستان گو تھے، اور خود کو شہزادگان وشاہان مغلیہ کا داستان گو بتاتے تھے۔ انھوں نے داستان کے زبانی پن کا پورا لحاظ رکھا۔

اس مختصر داستان کا ایک روپ غالب لکھنوی نے شائع کیا (کلکتہ، ۱۸۵۵)۔ اور اس کو ذرا سا پھیر بدل کر عبداللہ بلگرامی نے نول کشور پریس لکھنو سے اپنے نام سے شائع کیا (۱۸۷۱)۔ یہی ترجمہ سب سے زیادہ مقبول و مشہور ہوا۔

بڑی داستان امیر حمزہ کو کثیر پیمانے پر چھپوانے کا کام بھی منشی نول کشور نے کیا، جب انھوں نے ۱۸۸۳ میں اس داستان کی ایک کڑی "طلسم ہوشربا" کی پہلی جلد شائع

کی۔ ”طلسم ہوشربا“ کی پہلی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے لکھیں (۱۸۸۱ تا ۱۸۹۰)۔ آخری تین جلدیں (پانچویں جلد کے دو حصے ہیں)، اور پھر دو مزید جلدیں ”بقیہء طلسم ہوش ربا“ کے نام سے احمد حسین قمر نے لکھیں (۱۸۹۱ تا ۱۸۹۷)۔ یہ دونوں صاحبان داستان گو تھے۔ان کے سامنے یہ مقصد واضح تھا کہ یہ داستانیں زبانی سنائی جائیں، یا کم سے کم اتنا ہو کہ کتاب سامنے ہو، اور اسی کی بنیاد پر داستان گوئی ہو۔ ”طلسم ہوش ربا“ جلد ہفتم کی تقریظ میں رتن ناتھ سرشار لکھتے ہیں (صفحہ ۱۰۶۹) کہ لوگ داستان گو نوکر رکھ کر اس داستان ”کو کہواتے ہیں“۔ اور اکثر ہی داستان گو اسی کتاب میں سے ”داستانیں انتخاب کر کے اور ٹکڑے لگا کے رئیسان ذی شان وشائقین والا مقام کو سناتے ہیں۔“ اتنا ہی نہیں، احمد حسین قمر کے داماد نادر مرزا بھی اسی جلد کی تقریظ لکھتے ہوئے ہمیں مطلع کرتے ہیں (صفحہ ۱۰۷۵) کہ احمد حسین قمر نے عجب طرح کی لاجواب تصنیف پیش کی ہے۔اس کو پڑھ کر ”ہزاروں داستان گو بن جائیں گے۔اگر کسی نے مشقت کر کے لفظاً لفظاً ایک داستان کو بھی یاد کر لیا، جس کے سامنے بیان کرے گا، سب مثل آئینہ حیران ہوں گے۔“

”طلسم ہوش ربا“ دس جلدوں میں ہے۔داستان امیر حمزہ کی بقیہ چھتیس جلدیں شیخ تصدق حسین، احمد حسین قمر، اسمٰعیل اثر، اور پیارے مرزا نے لکھیں۔یہاں اس بات پر بحث ممکن نہیں کہ یہ داستانیں فی البدیہہ کاتب کو لکھوائی گئیں، یا داستان گویوں نے فرصت سے بیٹھ کر تصنیف کیں، یا دونوں ہی طریقے، یا کچھ اور طریقے ان کو وجود میں لانے کے لئے استعمال کئے گئے۔ اصل صورت جو بھی ہو، لیکن ان کے زبانی پن کو نظرانداز کر کے انھیں صرف مطبوعہ کتابیں سمجھنا، اور مذکورہ بالا داستان گویوں کو (جدید معنی میں) ان کا مصنف سمجھنا بڑی غلطی ہوگی۔ان معاملات پر مفصل بحث کے لئے ”داستان کی تشکیل“ نامی باب ملاحظہ فرمایئے۔

(۳) زبانی پن کے ساتھ لگی ہوئی ایک چھوٹی سی لیکن اہم بات کلاسیکی اردو نثر کی

رسومیات سے متعلق یہ بھی ہے کہ اس میں اوقاف punctuation marks نہیں لگائے جاتے۔ وہ عبارت جو اوقاف کے تصور کے بغیر لکھی جائے، اس کی حرکیات dynamics اس عبارت سے بالکل مختلف ہوتی ہے جسے لکھتے وقت اوقاف کا لحاظ رکھا جائے۔ اسی لئے میں کلاسیکی شاعری کے ایڈیشنوں میں بھی اوقاف لگانے کے خلاف ہوں۔ عسکری صاحب نے اپنے ''انتخاب طلسم ہوشربا'' میں اوقاف لگانے میں بڑی محنت کی ہے۔ اور حق یہ ہے کہ یہ کام جیساوہ کر گئے، اور کوئی نہ کر سکتا تھا۔ لیکن انتخاب کی عبارت کو اصل سے ملائیے تو محسوس ہوگا کہ اصل کی روانی، اس کا زور، صلابت، آہنگ، زیر و بم کی پیچیدگی، سب مجروح ہو گئے ہیں۔ اور یہ بھی ہے کہ عسکری صاحب نے ایسی عبارتیں انتخاب کیں جن میں مکالمہ زیادہ ہے، روداد کم۔ ظاہر ہے کہ مکالمے پر اوقاف لگانا آسان تر ہوتا ہے۔ سحر و ساحری اور جنگ و جدل کو تو انھوں نے بالکل ہاتھ نہیں لگایا ہے۔ مندرجہ ذیل مثال ''طلسم ہوش ربا''، جلد سوم، مصنفہ محمد حسین جاہ، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۸۸/ ۱۸۸۹، صفحہ ۵۶۸ / ۵۶۹ سے اخذ کی گئی ہے۔ پہلے اسے اوقاف کے ساتھ دیکھئے۔ میں نے اوقاف کم سے کم لگائے ہیں، اور اوقاف لگانے میں جو مشکل مقامات آئے ہیں، ان کا بھی ذکر کر دیا ہے۔ ملحوظ رہے کہ اس اقتباس کو اس جلد کی مشکل عبارتوں میں نہیں گن سکتے:

> ادھر سے مجر فوج بے کراں لئے آیا۔ حیرت نے بھی آکر لشکر کا ایک سمت پر اجمایا۔ ساحروں میں ڈہرو بجا، لشکریوں نے قرنا کو دم دیا۔ صفیں کھنچیں، تیغیں چمکیں۔ علم کھولے ساحر جے جے پکارے۔ بہادروں نے نعرہء ہل من مبارز مارے۔ نقیب آگے بڑھ کر للکارے، کہ عالم میں سدا کون رہا ہے؟ دلاوروں کا نام۔ بہادروں کا کیا ہے کام؟ لڑ کر ہو جانا تمام۔ دیکھو اب نہ رستم ہے نہ سام۔ یہ کہہ کر نقیب

ہٹے۔ لڑنے والوں کا حوصلہ بڑھا۔ رن سر چڑھا۔ [مقفیٰ
عبارت کی خوب صورتی کا بڑا حصہ او قاف کی وجہ سے
ضائع ہو جاتا ہے۔ جو فقرے زور پیدا کرنے کے لئے تھے،
تک بندی معلوم ہونے لگے۔ عبارت کی رفتار ست ہو
گئی، وہ الگ نقصان ہوا]۔

مجمر اژدر اڑا کر، اجازت حیرت سے لے کر، میدان میں
آیا، اور مبارز طلبی کی، یعنی للکارا، کہ اے گنہگاراں، میں نے
چاہا تھا کہ تم بچ جاؤ، مگر تم نے نہ مانا۔ قضا ہی تمھاری آئی
ہے۔ خیر، آؤ میرے مقابلے میں۔ [عبارت کا تقاضا تیز
رفتاری ہے۔ لیکن او قاف نے پھسپھسا پن پیدا کر دیا]۔

اس وقت زلزلہ جادو نے چاہا کہ میں غرق زمین ہو کر
قلاب ارض کو جنبش دوں۔ لیکن زمین کو مثل سنگ سخت
پایا۔ [یہاں جملہ ٹوٹنا ٹھیک نہیں لگتا، کیوں کہ نئے جملے کا
فاعل نہیں ہے۔ اور اگر جملے کو توڑیں نہیں تو اسے رواں
پڑھنا مشکل ہے۔ ہاں اگر ساری عبارت او قاف سے خالی
رکھی جائے تو اور بات ہے]۔

ناچار قدم جانب میدان بڑھایا۔ [کس نے؟ جملہ فاعل
مانگتا ہے] اور جاتے ہی ایک تیر کمان سحر میں رکھ
کر حریف کے لگایا۔ [کس نے؟ یہاں بھی جملہ فاعل مانگتا
ہے۔ ساری عبارت بے او قاف ہوتی تو روانی میں بے
فاعل کام چل جاتا]۔

اس نے سحر پڑھ کر دستک دی۔ ایک پنجہ قرولی لئے پیدا

ہوا۔اس نے تیر کو کاٹ دیا۔[یا یوں لکھیں؟: ''اس نے سحر پڑھ کر دستک دی، ایک پنجہ قرولی لیے پیدا ہوا، اس نے تیر کو کاٹ دیا۔'' لیکن مشکل یہ ہے کہ کاما کے ذریعہ جتنا وقت ملتا ہے، وہ عبارت کو آرام سے ادا نہیں کرنے دیتا، اور فل اسٹاپ لگانے سے عبارت سست ہو جاتی ہے]۔

اور پھر مجمر نے دو ہتڑ زمین پر مارا، کہ زمین سے ایک زنگی تیرہ دروں پیدا ہوا، اور زلزلہ کے آ کر لپٹ گیا۔[لیکن ہم ''کاٹ دیا'' پر فل اسٹاپ لگا چکے ہیں۔اب نیا جملہ ''اور'' سے شروع کرنا اس جگہ ٹھیک نہیں۔ خیر آگے چلیئے۔''زمین پر مارا'' کے بعد کاما لگانا ٹھیک نہیں معلوم ہوتا، لیکن اگر کاما نہ ہو تو''کہ'' کے معنی بدل جانے کا ڈر ہے۔اگلے جملے میں ''پیدا ہوا'' کے بعد کاما دیا گیا ہے۔لیکن کاما کے بعد ''اور'' کے بجائے ''وہ'' کی ضرورت تھی، اور متن میں وہ لفظ ہے نہیں]۔

اس نے [کس نے؟] ہر چند سحر سے اس کو [کس کو؟] قتل کرنا چاہا، لیکن ممکن نہ ہوا۔اور اس نے [کس نے؟] مشکیں باندھ لیں [کس کی؟]، اور زمین میں لے کر غائب ہو گیا۔[نیا جملہ ہونے کی وجہ سے فاعل اور مفعول کا ہونا ضروری معلوم ہوتا ہے۔اور اگر عبارت کو جملوں میں نہ توڑیں تو بات بہت لمبی ہوئی جاتی ہے۔''ہوا'' کے بعد فل اسٹاپ ٹھیک ہے، لیکن ''لیں'' کے بعد کاما روانی میں مخل ہے]۔

یہ حال دیکھ کر ملکہ بہار کو تاب نہ رہی، اور تخت اپنا آگے بڑھایا۔[کاما روانی میں مخل ہے۔ "بڑھایا" کا فاعل غیر حاضر ہے۔ اگر کاما نہ ہو تو عیب چھپ جائے۔ لیکن ہمیں او قاف والی عبارت لکھنی ہے تو ضروری او قاف لگانے ہی پڑیں گے]۔

ملکہ مہرخ نے لاکھ لاکھ منع کیا، کہ تم نہ جاؤ۔ مگر اس نے نہ مانا، اور سمت میدان روانہ ہوئی۔[یہ سارے جملے فل اسٹاپ اور کاما کے خلاف احتجاج کر رہے ہیں۔ عبارت کو یوں لکھیں؟:..."منع کیا کہ تم نہ جاؤ، مگر اس نے نہ مانا۔ اور سمت میدان روانہ ہوئی۔" لیکن اب "مانا" کے بعد فل اسٹاپ تکلیف دہ ہو گیا۔ یوں لکھیں؟:"... منع کیا کہ تم نہ جاؤ، مگر اس نے نہ مانا اور سمت میدان روانہ ہوئی"۔ اب سچی بات یہ ہے کہ اکیلا کاما غیر ضروری معلوم ہو رہا ہے]۔

بہار عالم اس پر بلا گردان ہوئی۔ وہ چہرے پر غصہ آیا ہوا، پسینہ پیشانی پر نکلا ہوا، جوڑا ارغوانی ملگجا ہوا، تیوری چڑھی، زلف رخ پر بکھری ہوئی، کعبے پر اصحاب فیل کی چڑھائی۔["ہوئی" کے بعد جتنے وقفے ہیں، سب عبارت کے زور میں مخل ہیں]۔ نظم ۔

ناگنی، بیچ میں آ اس کے، نہ مانگے پانی
کیل جائے وہیں کالا، جو ڈسے اس کی لٹک
قتل کرنے کا یہ جوہر، نہ ہو شمشیر کے بیچ
اس کے ابرو سے مشابہ، نہ بنائیں جب تک

(مطلع)

رنگ رخسار سے، شرمندہ ہو، کندن کی دمک
آگے غبغب کے، خجالت زدہ سونے کی ڈلک

[ان اشعار کو ٹھہر ٹھہر کر پڑھنا طبع سلیم پر ظلم کرنا ہے]۔

جب یہ بہار بوستان حسن سامنے اس خزاں رسیدہ کے پہنچی، اس نے ایک نارنج اس پر مارا۔ ملکہ نے انگشت حنا آلودہ سے اشارہ کیا کہ نارنج الٹا پھر گیا۔ مجمر نے نارنج اپنا روکا، یعنی زمین میں غرق کر دیا۔ اب ملکہ بہار نے ایک گیندا اپنے گلدستے سے توڑ کر اس کا سینہ تاک کر مارا۔ اس نے گیندا اس کو توڑتے دیکھ کر غور کیا، کہ اس گلعذار کے سحر کا توڑ تجھ سے نہ ہو سکے گا۔ پس بہت جلد اپنے جوڑے سے ناریل نکال کر، افسوں دم کر کے، اس نے تو گیندا مارا، اس نے ناریل مارا۔ گیندا تو جا کر اس پر پڑا، اور ناریل اس پر نہ پڑا۔ نہ یہ اس کے سحر کارد کرنے پائی، اور نہ وہ دفع کر سکا۔ برابر سے جو سحر ہوا، دونوں بے ہوش ہو گئے۔ [اچھی خاصی عبارت چل رہی تھی، لیکن ناریل اور گیندے کے رد و بدل میں اوقاف نے اپنی ہی آفت برپا کر دی۔ عبارت کا سارا زور، ساری روانی رخصت، اس کی جگہ عجب غیر فطری سا طرز پیدا ہو گیا۔ جس طرح بھی اوقاف لگائیے، عبارت رکنا ہی نہیں چاہتی۔ ''نکال کر''... ''دم کر کے'' ...''مارا''...

"مارا"... "پڑا"... "نہ کرنے پائی"... "کر سکا"... "ہوا"... "ہوگئے"، سب فقرے تیز تیز پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔]

ان کے بے ہوش ہوتے ہی ایک طرف سے بلبل اڑتا ہوا آیا، اور ایک سمت سے ایک پتلا پیدا ہوا۔ بلبل نے اپنے پر توڑے گلعذار ملکہ بہار پر ملے، اور نغمہ سنجی کی، کہ اے بی بی! بسان سبزہء خفتہ پائمال ہونے کو تمھارے دشمن سوئیں۔ نرگس کی طرح ہمیشہ بیدار [ر] ہو، لو اٹھو۔ عدو روسیہ کو لالہ نمط داغ دو، داغی غلام اپنا بناؤ۔ ملکہ بہار ان باتوں سے، اس بلبل شیوا بیان کی، برنگ شمیم گل، فرش خاک پر سے اٹھی۔ [شروع کی عبارت میں اوقاف کچھ زیادہ خلل نہ پیدا کر رہے تھے، لیکن آخری جملے کے اوقاف نے ساری روانی خاک میں ملا دی]۔

اب اس پوری عبارت کو اوقاف کے بغیر دیکھئے:

ادھر سے مجر فوج بیکراں لئے آیا حیرت نے بھی آکر لشکر کا ایک سمت پر اجمایا ساحروں میں ڈھرو بجا لشکریوں نے قرنا کو دم دیا صفیں کھنچیں تیغیں چمکیں علم کھلے ساحر جے جے پکارے بہادروں نے نعرہء ہل من مبارز مارے نقیب آگے بڑھ کر للکارے کہ عالم میں سدا کون رہا ہے

دلاوروں کا نام بہادروں کا کیا ہے کام لڑ کر ہو جانا تمام
دیکھو اب نہ رستم ہے نہ سام یہ کہہ کر نقیب بڑے لڑنے
والوں کا حوصلہ بڑھارن سر چڑھا مجر اژدر اڑا کر اجازت
حیرت سے لے کر میدان میں آیا اور مبارز طلبی کی یعنی
للکارا کہ اے گنہگاراں میں نے چاہا تھا کہ تم بچ جاؤ مگر تم
نے نہ مانا قضا ہی تمھاری آئی ہے خیر آؤ میرے مقابلے
میں اس وقت مجر جادو نے چاہا کہ میں غرق زمین ہو کر
قلاب ارض کو جنبش دوں لیکن زمین کو مثل سنگ سخت
پایا ناچار قدم جانب میدان بڑھایا اور جاتے ہی ایک تیر
کمان سحر میں رکھ کر حریف کے لگایا اس نے سحر پڑھ کر
دستک دی ایک پنجہ قرولی لئے پیدا ہوا اس نے تیر کو
کاٹ دیا اور پھر مجر نے دو ہتڑ زمین پر مارا کہ زمین سے ایک
زنگی تیرہ دروں پیدا ہوا اور زلزلہ کے آ کر لپٹ گیا اس نے
ہر چند سحر سے اس کو قتل کرنا چاہا لیکن ممکن نہ ہوا اور اس
نے مشکیں باندھ لیں اور زمین میں لے کر غائب ہو گیا یہ
حال دیکھ کر ملکہ بہار کو تاب نہ رہی اور تخت اپنا آگے
بڑھایا ملکہ مہرخ نے لاکھ لاکھ منع کیا کہ تم نہ جاؤ لیکن اس
نے نہ مانا اور سمت میدان روانہ ہوئی بہار عالم اس پر بلا
گردان ہوئی وہ چہرے پر غصہ آیا ہوا پسینہ پیشانی پر نکلا ہوا
جوڑا ار غوانی ملگجا ہوا تیوری چڑھی زلف رخ پر بکھری ہوئی
کعبے پر اصحاب فیل کی چڑھائی نظم

ناگنی بیچ میں آ اس کے نہ مانگے پانی
کیل جائے وہیں کالا جو لگے اس کی لٹک
قتل کرنے کا یہ جوہر نہ ہو شمشیر کے بیچ
اس کے ابرو سے مشابہ نہ بنائیں جب تک

رنگ رخسار سے شرمندہ ہو کندن کی دمک
آگے غبغب کے خجالت زدہ سونے کی ڈلک

جب یہ بہارستان بوستان حسن سامنے اس خزاں رسیدہ کے پہنچی اس نے ایک نارنج اس پر مارا ملکہ نے انگشت حنا آلودہ سے اشارہ کیا کہ نارنج الٹا پھر گیا مجر نے نارنج اپنا آپ روکا یعنی غرق زمین کر دیا اب ملکہ بہار نے ایک گیندا اپنے گلدستے سے توڑ کر اس کا سینہ تاک کر مارا اس نے گیندا اس کو توڑتے دیکھ کر غور کیا کہ اس گلعذار کے سحر کا توڑ تجھ سے نہ ہو سکے گا پس بہت جلد اپنے جوڑے سے ناریل نکال کر افسوں دم کر کے اس نے تو گیندا مارا اس نے ناریل مارا گیندا تو جا کر اس پر پڑا اور ناریل اس پر پڑا نہ یہ اس کے سحر کا رد کرنے پائی اور نہ وہ دفع کر سکا برابر سے جو سحر ہوا دونوں بیہوش ہو گئے ان کے بے ہوش ہوتے ہی ایک طرف سے ایک بلبل اڑتا ہوا آیا اور ایک سمت سے ایک پتلا پیدا ہوا بلبل نے تو اپنے پر روے گلعذار ملکہ

> بہار پر ملے اور نغمہ سنجی کی کہ اے بی بی بسان سبزہء خفتہ
> پائمال ہونے کو تمھارے دشمن سوئیں نرگس کی طرح
> ہمیشہ بیدار [ر] ہو لو اٹھو عدو روسیاہ کو لالہ نمط داغ دوداغی
> غلام اپنا بناؤ ملکہ بہاران باتوں سے اس بلبل شیوازبان کی
> برنگ شمیم گل فرش خاک پر سے اٹھی

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس عبارت کی جدلیاتی قوت اسی وقت پوری طرح بروے کار آتی ہے جب اس میں اوقاف نہ ہوں اور داستان گو/داستان پڑھنے والے کو آزادی ہو کہ وہ متن کے آہنگ اور منظر کی کیفیت کے اعتبار سے وقفہ لگاتا جائے، یا یوں بھی ممکن ہے کہ بہت جگہ وہ وقفہ نہ لگائے، بس فرض کرلے کہ یہاں وقفہ ہے۔ اس کی مثال شعر کی خواندگی کی ہے، کہ ہم معنی اور کیفیت کے اعتبار سے مخفف آوازوں کو طویل کر دیتے ہیں، حتیٰ کہ اصولاً مصرع ناموزوں ہو جاتا ہے، لیکن سننے والے کو برا نہیں لگتا، کیوں کہ وہ اپنے ذہن میں وقفے کی صحیح جگہ قائم کرلیتا ہے۔

(۴) کردار نگاری کے کئی طریقے ہیں۔ ایک طریقہ، جو ہمارے نقادوں کے نزدیک مستند اور بہترین ہے، یہ ہے کہ کردار کو وقت کے ساتھ ارتقا کرتا ہوا دکھایا جائے۔ یعنی امتداد زمانہ کے ساتھ اس کے عادات، خواص، علم، وغیرہ میں تھوڑی یا بہت تبدیلی ہو، جیسی کہ سچ مچ کے انسانوں میں ہونا فرض کی جاتی ہے۔ ایسی کردار نگاری کو دو زمانی diachronic کہہ سکتے ہیں۔ داستان میں کردار نگاری اس طرح نہیں ہوتی۔ داستان کے کردار بہت چھوٹی عمر میں اپنی پوری قوتوں (اور کمزوریوں) کو حاصل کرلیتے ہیں اور پھر ہمیشہ ویسے ہی رہتے ہیں۔ ایسی کردار نگاری کو یک زمانی synchronic کہہ سکتے ہیں۔ اصولاً ایک طرز کو دوسری پر فوقیت نہیں۔

(۵) کردار نگاری کا ایک طریقہ یہ ہے کہ کردار کی داخلی کیفیات، اس کے ذہنی عوامل، اس کے اندرونی معاملات اور فکری پیچیدگیاں واضح کی جائیں۔ اس صدی کے آغاز میں ہنری جیمس کے زیر اثر، یہ طریقہ بہت مقبول اور معتبر سمجھا جانے لگا تھا۔ ایک طرح سے اس طور کی کردار نگاری میں بھی وہی دو زمانی diachronic اصول کار فرما ہے جس کا ذکر اوپر ہوا۔ چونکہ داستان میں کردار نگاری اکثر و بیش تر یک زمانی synchronic ہوتی ہے، اس لئے کردار کے ذہن میں واقع ہونے والے معاملات یا تو پیش ہی نہیں کئے جاتے، یا پھر خود کلامی یا dialogue with oneself کی صورت میں بیان ہوتے ہیں۔

(۶) کردار نگاری کا یک زمانی synchronic طریقہ تمام کلاسیکی بیانیہ کی خصوصیت ہے۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، یہ طریقہ دو زمانی diachronic کردار نگاری سے نہ افضل ہے نہ مفضول۔ دو الگ الگ اصول ہیں، اور ان کی دو الگ الگ خصوصیات ہیں۔ بقول ٹاڈاراف Todorov کلاسیکی بیانیہ میں یہ اہم نہیں کہ کس نے دیکھا؟ بلکہ یہ اہم ہے کہ کیا دیکھا گیا؟ اس پر تھوڑی سی مزید بحث نیچے نمبر ۹ پر دیکھئے۔

(۷) کردار نگاری کے یک زمانی synchronic اصول کے پیچھے کائنات کا ایک تصور ہے۔ یہ تصور جدید بیانیہ کے تصور کائنات سے مختلف ہے۔ داستان کا تصور کائنات یہ ہے کہ کائنات غیر حرکت پذیر، یعنی static ہے۔ اس کائنات میں خدا حسبِ مرضی مداخل ہوتا اور اثر انداز ہوتا ہے۔ یہ خدائی مداخلت براہ راست بھی ہو سکتی ہے، اور انسان کے ذریعہ بھی۔ لیکن جو تغیرات پیدا ہوتے ہیں وہ عارضی اور غیر حقیقی ہیں۔ کائنات کا عام توازن ہمیشہ برقرار رہتا ہے، اس میں ہر چیز اپنی اس جگہ پر رہتی ہے جو اس کے لئے ازل کے مقرر ہے۔ اس لئے کردار کا یک زمانی ہونا لازمی ہے اور کردار کا حالات پر، یا حالات کا کردار پر اثر نہ ہونا لازمی نہیں ہے۔

(۸) اس اصول کائنات کا ایک نتیجہ یہ ہے کہ ہر چیز پہلے سے طے ہے، اور ہر بات

تقدیر کی پابند ہے۔ بیچ بیچ میں عارضی ردوبدل، نشیب وفراز، آسکتے ہیں، لیکن ہر شے کا انجام طے ہو چکا ہے، اور بسا اوقات تو پہلے سے معلوم بھی رہتا ہے۔ ایسی صورت میں پلاٹ کا وہ تصور، جس کی رو سے واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ ہونا چاہیئے، منہدم ہو جاتا ہے۔ زوِتان ٹاڈارف Tzvetan Todorov پوچھتا ہے کہ جب یہ بات طے ہے کہ یولیسیز Ulysses جنگ ٹرائے کے بعد وطن لوٹتے وقت ایسے حالات سے دوچار ہوگا کہ اس کو راستے میں بارہ برس لگ جائیں گے، تو پھر ایسے بیانیہ میں علت اور معلول کا کیا سوال اٹھ سکتا ہے؟ جب دیوتاؤں نے سب باتیں پہلے ہی سے مقرر کر دی ہوں تو پھر قانون لزوم یا قانون احتمال کی حدیں شکست ہو جاتی ہیں۔

(۹) ژرار ژنیت Gerard Genette کہتا ہے کہ ناول نے افلاطون کے نظریہء نمائندگی، یا Mimesis کی پیدا کردہ مشکلات سے چھٹکارا پانے کی جو راہ اختیار کی ہے، اس کا اہم پہلو یہ ہے کہ ناول نے مکالمے یا گفتگو کی mimesis کو انتہا تک پہنچا دیا ہے۔ بیانیہ کے موقعہ،وجود narrative instance کے آخری نشانات بھی غائب کر دیئے ہیں، اور اپنے کردار کو لا کر براہ راست اسٹیج پر کھڑا کر دیا ہے۔ اس کی مراد یہ ہے کہ ناول نگار اپنے کرداروں کے ذہنی کوائف کو ان کی داخلی خود کلامی interior monologue کے ذریعہ ظاہر کرتا ہے، گویا کردار اپنا حال خود بیان کر رہا ہو، اور اسے ناول نگار کے وسیلے کی حاجت نہ ہو۔ افلاطون نے فن پاروں کو نقل کی نقل کہا تھا، اور اس الزام سے بچنے کی ایک صورت یہ ہے کہ کردار اور قاری کے درمیان مصنف تو کیا، خود راوی بھی نہ آنے پائے۔ بقول ژنیت Genette، افسانہ اور ناول کا بنیادی کام دنیا کو بیان کرنا ہے، لیکن براہ راست نہیں، بلکہ کسی کردار کے ذہنی کوائف کے حوالے سے۔ اس تکنیک کو وہ focalisation کہتا ہے، یعنی کوئی کردار دنیا کو جس طرح دیکھتا ہے، اسے دنیا کا حال بنا کر پیش کیا جائے۔ لیکن ژنیت اس امکان کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ بیانیہ کسی کردار کے ذریعہ نہیں، بلکہ کسی کردار پر مرتکز کیا جائے، اور واقعات اس کردار کے اعمال کے ذریعہ، نہ اس کے ذہنی احوال کے

ذریعہ ہم تک پہنچیں۔ یہی داستان کا طریق کار ہے۔ چونکہ یہاں کردار اپنی افتاد مزاج، یا تربیت، یا حالات کا تابع نہیں، بلکہ تقدیر کا تابع ہوتا ہے، اور خود تقدیر علامت ہے غیر تغیر پذیر کائنات کی، اس لئے کردار کو دیکھنے دکھانے کے لئے کسی وسیلے یا mediator کی ضرورت نہیں۔

دوسری بات یہ کہ ناولاتی بیانیہ میں کردار کے ذریعہ واقعات کو focalise کرتے ہیں۔ یعنی واقعات کی معنویت کردار کے نقطۂ نظر پر منحصر ہوتی ہے، یا پھر اس نقطۂ نظر پر، جسے بیانیہ نگار بیانیہ پر حاوی کرتا ہے۔ فرانس کے "نئے ناول نگار"، خاص کر راب گریئے Alain Robbe-Grillet نقطۂ نظر کے اس جبر کے مخالف تھے۔ ان کا خیال تھا کہ نقطۂ نظر کی موجودگی سے حقائق میں آلودگی آجاتی ہے، یعنی واقعات کی "واقعیت" پر کسی شخص غیر کا نقطۂ نظر حاوی ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر، جب بیدی اپنا ناول "اک چادر میلی سی" اس جملے سے شروع کرتے ہیں کہ "آج شام سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی"، تو وہ سورج کی حقیقت نہیں بیان کر رہے ہیں، وہ سورج کے بارے میں اپنا، یا اپنے راوی کا نقطۂ نظر بیان کر رہے ہیں۔ ورنہ سورج تو سورج ہے، ہر شام کو جب وہ غروب ہوتا ہے تو افق پر سرخی ہوتی ہی ہے۔ جس "شام" کا ذکر بیدی کر رہے ہیں، اس شام میں کوئی ایسی معروضی خصوصیت نہیں ہو سکتی جس کی بنا پر وہ عام سے زیادہ سرخ ٹھہرے۔ پھر یہ سوال یہ بھی ہے کہ سورج کو "ٹکیہ" کیوں کہا؟ "ٹکیہ" تو چھوٹی سی چیز ہے، اور غروب ہوتا ہوا سورج کسی بھی طرح "ٹکیہ" نہیں کہا جا سکتا۔ یہاں بھی بیدی کا، یا ان کے راوی کا نقطۂ نظر کام کر رہا ہے۔ یعنی شام کی حقیقت کو focalise کرنے والا کوئی اور ہی شخص ہے۔

اس کے برخلاف، داستان میں واقعہ براہ راست focalise ہوتا ہے۔ کردار کی یہاں کوئی اہمیت نہیں۔ جو کچھ دیکھا جا رہا ہے، براہ راست دیکھا جا رہا ہے۔ بیان کنندہ اور سامع کے درمیان کم و بیش مکمل موافقت ہے (کم سے کم اس مدت تک، جب تک داستان سنائی جا رہی ہے)۔

(۱۰)اوپر میں نے ژرار ژنیت کا ذکر کیا ہے۔ افلاطون نے شاعری پر الزام لگایا تھا کہ وہ نقل کی نقل کرتی ہے۔ ژرار ژنیت کا کہنا ہے کہ اس الزام سے بچنے کے لئے جدید فکشن نے یہ راہ اختیار کی کہ کردار اور قاری کے درمیان ہر دیوار کو منہدم کرنا چاہا۔ یعنی جدید فکشن نے mimesis کی کمزوری سے بچنے کے لئے واقعات کو براہ راست پیش کرنے کی سعی کی۔ یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے۔ لیکن داستان کو اس معاملے میں آسانی حاصل ہے کہ یہاں حقیقت کی نقل، یا نمائندگی، کرنے کا کوئی جھگڑا ہی نہیں۔ داستان اپنے بنیادی تصور کے اعتبار سے نمائندگی ناپذیر، یا anti-mimetic ہے۔ جزئیات کے اعتبار سے داستان البتہ نمائندگی پذیر، یا mimetic ہے۔ یعنی اس میں کردار عام طور پر اپنے رتبے اور طبقے کے اعتبار سے مناسب لہجے اور محاورے میں کلام کرتے ہیں۔ لوگوں کی بود و باش، معاشرت، اور رسوم کے بیان میں واقعیت کی ممکن پابندی کی جاتی ہے۔ کرداروں کے معاملات اور اعمال و عقائد کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ verisimilitude یعنی تشابہ باقی رہے۔ لیکن یہ ایک طرح کی رعایت concession ہے جو داستان روا رکھتی ہے۔ اپنے اصول کے اعتبار سے، اور بنیادی طور پر، داستان نمائندگی ناپذیر ہے اور اپنی دنیا آپ بناتی ہے۔

داستان کی دنیا ہماری دنیا سے آزاد اور الگ صرف اس بنا پر نہیں کہ اس میں طلسم ہوتے ہیں۔ لیکن یہ طلسم بھی کچھ معمولی چیز نہیں۔ کئی باتوں میں وہ ان تمام قوانین طبیعی کی نفی کرتے ہیں جن پر انسانوں کی دنیا کا دار و مدار ہے۔ اس پر مزید یہ کہ بہت سے طلسم ایسے ہیں جو "باطن" اور "ظاہر" الگ الگ طبقے رکھتے ہیں۔ بعض طلسم ایسے ہیں جن کا دروازہ ہماری دنیا ہی میں کہیں کھلتا ہے۔ انسان بات کی بات میں اپنی دنیا چھوڑ کر طلسم کی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے۔ بعض طلسموں میں داخلے کے لئے کئی مراحل طے کرنے پڑتے ہیں۔ طلسم ہوش ربا کا حال محمد حسین جاہ نے "طلسم ہوش ربا" جلد اول، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۳۰، کے صفحات ۱۵ تا ۱۶ پر یوں لکھا ہے:

اب حال افراسیاب جادو مالک طلسم سنئے، کہ اس کی عمل داری میں ساٹھ ہزار ملک جادوگر اور جادوگرنیوں سے آباد ہیں،اوران کے بادشاہ سب اس کے مطیع ومنقاد ہیں۔اور اس طلسم میں تین مقام ہیں:ایک پردہء ظلمات، ایک طلسم باطن، ایک طلسم ظاہر۔پردہء ظلمات میں بزرگ افراسیاب کے، مثل ماہی زمرد رنگ، آفات چہار دست وغیرہ رہتے ہیں، کہ ذکر ان کا وقت تسخیر طلسم آئے گا۔اور طلسم باطن میں وزرا، امرا، مقربان، شاہ یعنی افراسیاب کے، رہتے ہیں، مثل ملکہ حیرت وغیرہ۔اور طلسم ظاہر میں رعایااور اکابران شہر ساکن ہیں۔اور ظاہر و باطن طلسم کے درمیان ایک دریاے سحر بنایاہے، کہ نام اس کا دریاے خون [رواں] ہے۔ اور اس پر ایک پل دھوئیں کا بنا ہے،اور دو شیر دھوئیں کے اندر پل پر کھڑے ہیں۔اور ایک عمارت پل کے اوپر تین درجے کی بنی ہے۔اول درجے میں اس کے، پریزادیں شہنائیاں اور قرنائیں منھ سے لگائے ہیں۔اور دوسرے درجے میں پریاں موتی جھولی میں بھرے ہوئے کھڑی اچھالتی ہیں کہ موتی دریا میں گرتے ہیں۔اور دریا کی مچھلیاں ان موتیوں کو منھ میں لئے تیرتی پھرتی ہیں۔ اور تیسرے درجے میں بڑے بڑے قد آور جوان قوم کے حبشی ہیں، کہ دودو صفیں باندھے ہوئے باشمشیر برہنہ کھڑے

> ہیں اور آپس میں لڑ رہے ہیں۔ اور خون ان کے جسم
> سے بہ کر دریا میں گرتا ہے، کہ پانی اس کا وہی خون
> ہے۔ اسی سے نام اس کا دریاے خون رواں، اور نام پل کا،
> پل پری زاداں ہے۔ افراسیاب ہر جگہ سیر کرتا پھرتا ہے،
> اور ہر مقام میں باغ اور سیر گاہیں اور عمارتیں افراسیاب
> کی تعمیر ہیں۔

ملحوظ رہے کہ "طلسم ہوش ربا" جلد چہارم، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۹۰، کے صفحہ ۲۵۳ / ۲۵۴ پر دریاے خون رواں اور پل پریزاداں کی جو تفصیل دی ہے، وہ مذکورہ بالا تفصیل سے بھی زیادہ محیر العقول ہے۔

داستان کی دنیا کا بنیادی اصول یہ ہے کہ یہ teleological ہے۔ یعنی اس کے قاعدے قانون ہیں، جنھیں جانا جا سکتا ہے۔ کائنات، اور اس کا منتظم، یعنی خدا، اٹل اور تغیر نا پذیر ہیں۔ خدا ہمیشہ سے ہے، اور اس نے کائنات کو جن اصولوں پر بنایا ہے، وہ اصول اٹل ہیں۔ داستان کی دنیا کا دوسرا بنیادی تصور یہ ہے کہ وہ دنیا جو دکھائی دیتی ہے اور بظاہر سمجھ میں آتی ہے، یعنی ہمارے محسوسات و ادراکات کی دنیا، اور وہ دنیا، جو دکھائی نہیں دیتی، یعنی طلسم کی دنیا، یہ interpenetrate کرتی ہیں۔ دنیا میں طلسم ہے، اور طلسم میں دنیا ہے۔ کائنات کے اسرار ہمارے گھر میں ہیں۔ ہم خود کوئی اسرار نہیں ہیں (جیسا کہ ماہرین نفسیات کہتے ہیں)، بلکہ اسرار ہمارے درمیان ہیں۔

داستان کی کائنات میں انسان کے وجود کا مقصد اس کے مرتبے اور منصب کے لحاظ سے متعین ہوتا ہے۔ عام طور پر بنی نوع انسان کا مقصد وجود یہ ہے کہ وہ محبت کرے، لڑے مرے، اور اپنی سچائی کا اعلان کرے۔ باطل پرست، اور ساحر، اور خود پرست، اور شجر

پست، آفتاب پرست، اپنے کو خدا کہنے والے، وغیرہ، یہ سب اپنی اپنی طرح کی سچائی کا اعلان کرتے یں۔ اور خدا پرست (اہل اسلام، یا کوئی اور) اپنی طرح کی سچائی کا اعلان کرتے ہیں۔ اس اعلان کے بغیر ان کے وجود میں کوئی معنی نہیں رہتے۔ فتح بالآخر خدا پرستوں کی ہوتی ہے، کیوں کہ خدا ہی ساری کائنات کا خالق اور حاکم ہے۔ لیکن نہ باطل پرست ختم ہوتے ہیں، اور نہ خدا پرست کم ہوتے ہیں۔ ایک جھوٹا خدا (لقا) مارا جاتا ہے تو دوسرا (ہفت پیکر)، یا لقا کا بیٹا (زمرد شاہ ثانی) خدا بن کر سامنے آجاتا ہے۔ ایک جھوٹا خدا جمشید مرتا ہے تو اس کا بیٹا جمشید ثانی کے نام سے خدا بن بیٹھتا ہے۔

امیر حمزہ کی اولادیں مرتی کٹتی ہیں، لیکن خود امیر حمزہ جام موت نہیں پیتے۔ ان کی عمر اوروں سے زیادہ طویل لکھی گئی ہے (جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں)، اور ان کی موت کہیں اور لکھی ہوئی ہے۔ امیر حمزہ صاحب قرانی چھوڑنا چاہتے ہیں، اور ان کا ایک بیٹا کہیں سے نمودار ہو کر ''حمزۂ ثانی'' کے لقب سے صاحب قراں بنتا ہے۔ حمزۂ ثانی کے بعد بدیع الملک، اور پھر عادل کیواں شکوہ صاحب قراں ہوتے ہیں۔ صاحب قرانی کے لئے امیر حمزہ کی اولادوں اور صاحب قراں مقرر کردہ امیر، اور خود صاحب قران وقت، کے مابین جھگڑے بھی ہوتے ہیں۔ لیکن یہ رتبہ اسے ہی ملتا ہے جسے خدا چاہے۔

بنیادی تصور کے اعتبار نمائندگی ناپذیر anti-mimetic ہونا، اور تفصیلات میں کم و بیش mimetic ہونا، داستان کا بہت بڑا کارنامہ، اور افلاطونی فلسفے کو بہت بڑی چنوتی ہے۔ جادو سب سے بڑی mimesis ہے، کیونکہ جادوگر خدائی کا دعویٰ کرتا ہے، اور اس طرح وہ خدا کی براہ راست نقل کرتا ہے۔ وہ نظام قدرت میں تبدیلی لانے کا دعوے دار بنتا ہے۔ ''طلسم ہوش ربا'' جلد پنجم، حصہ دوم میں طلسم اسکندریہ کے بادشاہ مرآت جادو کی بیٹی انجم ماہ رخسار نے اپنے باپ کو چھوڑ کر ایرج بن قاسم کا ساتھ دیا ہے۔ اب وہ ایرج بن قاسم کو فتح طلسم کے بارے میں مشورہ دیتی ہے:

> انجم کو بڑی خوشی ہوئی، کہا آپ صاحب اقبال ہیں۔ لیکن حضور بدون حصول لوح طلسمی، طلسم کا فتح ہونا دشوار ہے۔ یہ لوح محفوظ ہے۔ . . جس کے پاس یہ لوح ہو گی اس پر کوئی سحر کام نہ کرے گا۔ مرحلہ جات پر یہ کام نہ کرے گی۔ ایرج نے فرمایا، اے انجم، تم لوگ عقل کے قائل ہو، ہم تکیہ اپنے رب اکبر پر رکھتے ہیں۔ جو اس کے نزدیک مناسب ہو گا، اپنے بندے کے واسطے سوائے بہتری کے خلاف نہ کرے گا۔ ماں باپ سے ستر درجہ مہربان ہے۔ ہر حال میں اسی کا احسان ہے۔ ("طلسم ہوش ربا"، جلد پنجم، حصہء دوم، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۹۳، صفحہ ۳۳۰)۔

"کوچک باختر"، مصنفہ شیخ تصدق حسین، میں حضرت خضر ایک نسبۃً غیر اہم کردار، اعظم صف شکن، کو نظر کردہ کرتے ہیں، اور کہتے ہیں:

> حضرت نے فرمایا، ہاں میں نے تجھ کو نظر کردہ کیا۔ اب تجھے کوئی پشت بہ زمین نہ کر سکے گا، مگر حمزہ اور حمزہ کی اولاد۔ خبر دار حمزہ اور اولاد حمزہ سے سر تابی نہ کرنا کہ ان کا حق تعالٰی ہر حال اور ہر محال میں شریک و رفیق ہے۔ ("کوچک باختر"، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۰۱، صفحہ ۶۷۹)۔

اس کے بر خلاف، افراسیاب کے دعوے دیکھئے، "طلسم ہوش ربا"، جلد سوم میں وہ کہتا ہے:

> میں کیسا بادشاہ ہوں؟ کیا ایک آن میں ساری دنیا درہم و برہم نہیں کر سکتا؟ کیا میں کوہ بلند کو چٹکی سے مل کر خاک نہیں کر سکتا؟ کیا میں جامہء ہستی عالم چاک نہیں کر سکتا؟ میں چاہوں تو ایک دنیا اور بنادوں، اور از سر نو عالم خلق کروں۔ (''طلسم ہوش ربا''، سوم، مصنفہ محمد حسین جاہ، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۸۸۸/۱۸۸۹، صفحہ ۶۹۷)۔

یہاں اہم بات یہ ہے کہ اللہ تعالیٰ ''ہر محال'' میں امیر حمزہ اور اولاد حمزہ کا ''شریک و رفیق ہے۔'' جو کارہائے بزرگ ان سے سرزد ہوتے ہیں، وہ کمالات میں آتے ہیں، اور محالات میں بھی۔ لیکن انھیں اللہ کی حمایت حاصل ہے۔ اللہ ان کے لئے محال کو ممکن بناتا ہے۔ ان کے بر خلاف، ساحر یہ کام خود ہی کرنا چاہتے ہیں۔ افراسیاب دعویٰ کرتا ہے کہ وہ چاہے تو کل عالم کو دوبارہ خلق کر دے، پچھلے عالم کو نیست و نابود کر دے۔ انسان اور خدا میں فرق یہ ہے کہ انسان سے من جانب اللہ اگر معجزہ بھی سرزد ہو تو اس کے لئے سبب درکار ہوتا ہے۔ اللہ مسبب الاسباب ہے، وہ سبب پیدا کرتا ہے، تب انسان عمل کرتا ہے۔ ساحر بھی دعوائے مسببی کرتا ہے، یعنی ایسے اسباب پیدا کرتا ہے جن سے نظام قدرت میں خلل آجانے کا خدشہ پیدا ہوتا ہے۔ داستان میں ساحر، یا ساحر/خدا کی شکست گویا اس کے اس دعوے کی شکست ہے کہ انسان خدا کی نقل کر سکتا ہے۔ اس طرح، داستان اپنی نوعیت nature اور ترکیب یعنی composition دونوں اعتبار سے نظریہء نمائندگی، یا نقل، کی نفی کرتی ہے۔ داستان اپنے بنیادی تصور کے اعتبار سراسر نمائندگی ناپذیر anti-mimetic ہے۔

(۱۱) داستان کے زبانی پن کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔ داستان کی طوالت، اور اس میں

کہیں کہیں توافق یعنی consistency کی کمی، اسی زبانی پن کے تفاعل ہیں۔ جب زبانی سننا اور سنانا ہے تو داستان مہینوں، بلکہ برسوں، چل سکتی ہے، اور چلتی ہی ہے۔ اور جب روز کے روز ہزار ہا کرداروں، ان کے شادی بیاہ، اولاد اور قرابت داروں، جنگ اور مہم، کا ذکر ہونا ہے، اور پھر جب ان ہزار ہا نسبتۃً اہم کرداروں کے حاشیہ نشین اور ساتھی اور اور نوکروں کو بھی میدان عمل میں دکھانا ہے، تو یہ بھی ممکن ہے کہ کسی (کچھ کم اہم) کردار کو کسی موقعے پر مردہ دکھا کر پھر اسے کہیں اور زندہ دکھادیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ داستان کا ہر بیان کنندہ اپنی داستان کا مصنف ہوتا ہے۔ جتنی بار وہ داستان بیان کرتا ہے، اتنی بار وہ گویا اس کی تصنیف نو کرتا ہے۔ لہٰذا جب بہت سے بیان کنندہ (اور بعض داستانوں کے بہت سے اصل یا فرضی راوی) ہوں، تو تھوڑا بہت عدم توافق لازمی ہے۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ داستان گو کبھی کبھی اس عدم توافق کو اپنے طور پر دور کرتا ہے تو کبھی دو مختلف روایتیں بہ یک وقت بیان کر دیتا ہے۔

داستان میں ناول کا سا توافق نہیں ہوتا، ہو بھی نہیں سکتا۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ داستان کا سر پیر ہی نہ ہو۔ اور خود جدید افسانے اور ناولوں میں عدم توافق بالکل مفقود بھی نہیں۔ جاسوسی ناول اور افسانے کی بنا ہی توافق اور تشابہ پر رکھی جاتی ہے۔ اور کانن ڈائل Conan Doyle کے افسانے اور ناول، جن کا مرکزی کردار شر لاک ہومز ہے، آج بھی جاسوسی ادب کے شاہکار مانے جاتے ہیں۔ لیکن شر لاک ہومز کے بارے میں بہت سی تحریروں میں کانن ڈائل کو تشابہ اور توافق دونوں ہی کا التزام رکھنے میں ناکامی ہوئی ہے۔ حتیٰ کہ ایک افسانہ ایسا ہے جس میں ہومز کو زندہ دکھایا گیا ہے، جب کہ بظاہر اس سے پہلے ہومز کی موت ہو چکی ہے، اور وہ دوبارہ "زندہ" نہیں کیا گیا ہے۔ ایک افسانے میں شر لاک ہومز کے مشہور ساتھی ڈاکٹر واٹسن کی بیوی اپنے شوہر کو "جیمس" کہہ کر مخاطب کرتی ہے، جب کہ ڈاکٹر واٹسن کا صحیح نام "جان" ہے۔ (گویا بیوی کو اپنے میاں کے نام میں سہو ہو گیا!) ہومز کے بارے میں کانن ڈائل نے جتنے افسانے لکھے، ان میں جس افسانے کو سب سے زیادہ شہرت اور

مقبولیت حاصل ہوئی، اس کا نام The Speckled Band ہے۔ اس افسانے میں اسرار، سراغ رسانی، اور دہشت (terror) کے عناصر بہت خوبی سے بروے کار لائے گئے ہیں۔ لیکن اس افسانے میں کئی ایسی باتیں ہیں جو واقعیت اور توافق دونوں ہی کے خلاف جاتی ہیں۔ لیکن پھر بھی ہم کانن ڈائل کو ناکام، یا کمتر درجے کا افسانہ نگار نہیں مانتے۔ اور ہومر کے بارے میں کانن ڈائل کی تمام تحریریں ہماری داستان امیر حمزہ کی بمشکل دو ڈھائی جلدوں کے برابر ہوں گی۔ تو پھر ایسے متن میں، جس کی ضخامت چالیس ہزار صفحات کے اوپر ہو، اور جس کے بیان کنندہ بھی کئی ہوں، تھوڑی بہت عدم موافقت ہو بھی جائے تو کیا ہے؟

(۱۲) کبھی کبھی داستان میں واقعات کی تکرار ہوتی ہے، لیکن یہ بہت کم ہوتا ہے، اور بہر حال یہ بھی زبانی پن کا خاصہ ہے۔ لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ داستان میں ایک ہی طرح کے واقعات بار بار پیش آتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ داستان گو میں قوت ایجاد کی کمی ہے۔ بعض طرح کے حالات، اور بعض طرح کے مناظر، بعض طرح کے واقعات کی تکرار داستان کی شعریات کا حصہ ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ تکرار کبھی ہو بہ ہو نہیں ہوتی۔ ہر بار کچھ تفصیلات بدل جاتی ہیں۔ اس طرح، داستان گو ایک ہی قماش یا نمونے pattern کے مختلف واقعات پیدا کرتا ہے۔ مرثیے میں بھی یہی ہوتا ہے۔ اسی لئے میر انیس کہتے ہیں کہ اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں۔ اس طرح کے واقعات عموماً اپنی جگہ پر مکمل بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا اس طرح کا واقعہ دراصل ایک طرح کا فارمولا ہوتا ہے، جس کے ذریعہ سامع کو داستان کے واقعات کے کسی مخصوص سلسلے میں براہ راست داخلہ مل جاتا ہے۔ اسے یہ پوچھنے کی ضرورت نہیں پڑتی کہ پہلے کیا ہو چکا ہے، اور اس وقت جو پیش آرہا ہے، اس کی اصل نوعیت کیا ہے۔ چونکہ فارمولے میں تھوڑی بہت تبدیلی بھی واقع ہو سکتی ہے (اور واقع ہو بھی جاتی ہے)، اس لئے واقعات کا وہ سلسلہ جس میں سامع اس فارمولے کے ذریعہ داخل ہوتا ہے، اپنے آغاز سے لے کر انجام تک تھوڑی بہت تبدیلی کا امکان بھی

رکھتا ہے۔ ایسی صورت میں کردار نہ خالص واقعات کا تابع رہ جاتا ہے، اور نہ اپنی افتادِ ذہنی، یا ذہنی واردات کا۔ (یعنی، اگر "الف" واقع ہوا تو "ب/١"، "ب/٢"، "ب/٣" وغیرہ میں سے کسی ایک کے واقع ہونے کا امکان ہے)۔ کردار بذات خود داستان کی منطق کا تابع نظر آتا ہے۔ زویتان ٹاڈارف Tzvetan Todorov نے خوب کہا ہے کہ مماثلت اور اختلاف کے پیدا کردہ تناؤ کے ذریعہ بیانیہ قائم ہوتا ہے۔

اے۔ جے۔ گرائما A.J.Greimas نے کلاسیکی بیانیہ کے کرداروں کو "کردار" کے بجائے "عامل" یعنی Actant کہا ہے تو غلط نہیں کہا ہے۔ گرائما کا قول ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ کلاسیکی بیانیہ میں عامل اس طرح کے صفات کا حامل ہو جن صفات سے ہم ناول کے کردار کو متصف دیکھتے ہیں۔ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ کلاسیکی بیانیہ میں عامل actant کوئی انسان، یا کوئی ذی روح ہو۔ کوئی بھی شے عامل کا کام کر سکتی ہے۔ اس اصول کے لئے داستان سے مثال دینی ہو تو لوح طلسم کا ذکر کافی ہے، کہ لوح اس طرح اپنے حامل کو ہدایت دیتی ہے گویا وہ اس سے بات کر رہی ہو۔ لوح میں درج کردہ ہدایات، ان کا لہجہ، آہنگ، اور زبان، سب طرح کے ہوتے ہیں گویا کوئی ذی روح کسی دوسرے ذی روح سے بات کرتا ہو۔

شلامتھ رمن کینن Shlomith Rimmon-Kenan نے بالکل صحیح لکھا ہے کہ mimesis پر مبنی بیانیہ کے نظریات میں کرداروں کی مساوات اشخاص (یعنی کردار = شخص) سے ہوتی ہے، تو نشانیات یعنی semiotics پر مبنی نظریات میں کردار کی مساوات متن، یا کلام سے ہوتی ہے، (یعنی کردار = متن یا کلام)۔ وکٹر اشکلاوسکی Viktor Shklovsky نے دعویٰ کیا ہے کہ کردار کچھ نہیں ہوتا، وہ محض واقعات کو آشکار کرنے unfolding کا ایک طریقہ ہے۔ اس سے بھی آگے بڑھ کر وہ کہتا ہے کہ واقعات کچھ نہیں ہیں، صرف متن، یا کلام کو آشکار کرنے کا طریقہ ہیں۔ یہ اصول ناول پر چاہے پوری طرح

صادق نہ آتا ہو، لیکن داستان پر کم و بیش پوری طرح اس کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ یہ ملحوظ رہے کہ اشکلاوسکی کا یہ قول ہنری جیمس کے مشہور زمانہ دعوے کے جواب میں ہے کہ:

> کردار اور کیا ہے، بس واقعے کو متعین کرنے والی شے۔
> واقعہ اور کیا ہے، بس کردار [کے خواص] کے لئے مثال۔
> کسی تصویر، یا کسی ناول میں کون سی شے ہے جس کی اصل
> کردار سے نہیں ہے؟ وہ اور کیا شے ہے جسے ہم اس میں
> تلاش کرتے ہیں اور اس میں پاتے ہیں؟

(۱۳) دراصل، گرائما کا یہ نظریہ کہ کردار محض عامل actant ہوتا ہے، مشہور روسی ماہر بیانیات (narratology) ولادمیر پراپ Vladimir Propp کے اس تصور پر مبنی ہے کہ لوک کہانی میں کردار نہیں ہوتے، صرف تفاعل، یعنی function ہوتے ہیں۔ ہر لوک کہانی میں بعض چیزیں بلا ناغہ ظہور میں آتی ہیں۔ ان افعال و اعمال کو ظہور میں لانے والے لوگ بدلتے ہیں، لیکن جن چیزوں کو وہ انجام دیتے ہیں، وہ چیزیں نہیں بدلتیں۔ مثلاً ہر لوک کہانی میں ایک مددگار (helper) یا مشکل کشا ہوگا جو ہیرو کی امداد بر وقت کرے گا۔ یہ مددگار کوئی اور شہزادہ، کوئی کوئی شخص غیر، کوئی جانور، کوئی شے، کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ ہر لوک کہانی میں ایک شریر (villain) ضرور ہوگا۔ یہ شریر بھی کوئی اور شہزادہ، کوئی پری، کوئی جادوگر، خود ہیرو / ہیروئن کا بھائی / بہن، کچھ بھی ہو سکتا ہے۔

داستان میں اس طرح کے کردار قدم قدم پر نظر آتے ہیں جنھیں ہم ان کے تفاعل کی بنا پر اہمیت دیتے ہیں۔ مثلاً، خواجہ خضر، کوئی اللہ والے بزرگ، کوئی جن / دیو، کوئی نقاب دار، وغیرہ آڑے وقت پر ہیرو / مرکزی کردار کے کام آتے ہیں۔ کبھی کبھی ہیرو /

مرکزی کردار خود مددگار کا کام کرتا ہے، لیکن کسی اور مصیبت زدہ کے لئے۔ عام طور پر ایسی صورت میں واقعات کا نیا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے۔

(۱۴) واقعات کی تکرار کا ایک جمالیاتی تفاعل بھی ہے۔ میں نے جب شروع شروع میں داستان پڑھی تو میرا ذہن، جو کہ ناول کی کفایت الفاظ و واقعہ کا اسیر تھا، اس بات کو قبول کرنے سے گریز کرتا رہا کہ یہاں جو تقریباً ایک ہی طرح کے واقعات بار بار پیش آرہے ہیں، تو اس میں کوئی فن کارانہ نکتہ بھی ہوگا۔ کئی طرح کی تکراروں سے گذرتے گذرتے مجھے احساس ہوا کہ یہ تو ہماری کلاسیکی موسیقی کا رنگ ڈھنگ ہے۔ تب مجھے یہ بھی خیال آیا کہ داستان کے سامعین اتنے احمق تو تھے نہیں کہ بار بار ایک ہی طرح کے واقعات ان کے کان میں ٹھونسے جاتے، اور وہ شکایت نہ کرتے؟ ہماری کلاسیکی موسیقی میں تکرار، اور کسی ایک مضمون کو اس کی حد تک لے جاے اور راگ کے ٹوٹ جانے کا جوکھم لینے کا طریقہ عام ہے۔ بعض مغربی نقادوں، مثلاً اینڈراس ہاموری Andras Hamori نے مغرب کے زبانی بیانیوں کے حوالے سے موسیقی کا ذکر کیا ہے، لیکن وہ تفصیل میں نہیں گئے۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ داستان میں تکرار کے جمالیاتی تفاعل کی وضاحت مشرقی، اور خاص کر ہندوستانی موسیقی کے ہی حوالے سے ممکن ہے۔

مغربی نقادوں کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے کہ واقعات کی تکرار کے ذریعہ داستان کو موسیقی کے آہنگ کا ہلکا سا تاثر پیدا کرتا ہے۔ موسیقی میں راگ کی وضع سر کے ذریعہ ترتیب پاتی ہے، اور موسیقار کسی راگ کو بجاتے وقت، یا راگ کی بنیاد پر کوئی بندش گاتے وقت، اس کی مختلف انتہاؤں اور مختلف امکانات کی چھان بین کرتا ہے۔ کسی راگ کے سروں کو کس حد تک لے جائیں کہ اس کی شکل بگڑ جانے کا خطرہ ہو، لیکن شکل پھر بھی نہ بگڑے؟ کسی راگ کے مختلف سروں میں جو امکانات ہیں، ان کو کس کس طرح، اور کتنی بار بروے کار لایا جائے؟ انھیں باتوں میں موسیقار کی خوبی اور فن کارانہ طباعی کے امتحان پوشیدہ ہیں۔

مغربی موسیقی میں، جب کوئی سمفنی symphony شروع ہوتی ہے تو اس کے آغاز میں یہ اشارہ موجود رہتا ہے کہ اس میں کون کون سی گتیں بجائی جائیں گی۔ سمفنی اپنی انتہا کو پہنچ کر پھر آغاز پر واپس آجاتی ہے۔ لیکن داستان کا معاملہ اس سے زیادہ پیچیدہ ہے۔ اس کو سمجھنے کے لئے ہمیں ہندوستانی موسیقی سے مثال دینا ہوگی۔

مثال کے طور پر، ہمارا ایک راگ سورٹھ ہے۔ ٹھاکر نواب علی نے اپنی معرکہ آرا تصنیف "معارف النغمات" میں لکھا ہے کہ اس راگ کے "آروہی" اور "اوروہی" حسب ذیل ہیں:

آروہی: سا۔ ما۔ رے۔ ما۔ پا۔ نی۔ سا

اوروہی: سا۔ نا۔ دھی۔ پا۔ ما۔ رے۔ سا

ٹھاکر نواب علی مزید فرماتے ہیں کہ آروہی میں تیور نکھاد، اور اوروہی میں کومل نکھاد لگاتے ہیں۔ اور اس راگ میں مدھم سے رکھب کی چھوٹ بہت اچھی معلوم ہوتی ہے۔ اور یہی چیز اسے راگ دیس سے الگ کرتی ہے۔ راگ دیس کے بیان میں ٹھاکر صاحب لکھتے ہیں کہ دیس کے آروہی میں گندھار نہیں ہوتی، لیکن اوروہی میں گندھار لگائی جاتی ہے۔ اور یہی سر اسے سورٹھ سے الگ کرتا ہے۔ بعض اسے سورٹھ سے اس طرح الگ کرتے ہیں کہ اوروہی میں کومل گندھار لگاتے ہیں۔

ان معلومات کی روشنی میں سورٹھ سننے والا موسیقار کی اس مہارت کو دیکھے گا کہ وہ سورٹھ کو دیس سے الگ کرنے میں کامیاب ہو رہا ہے کہ نہیں۔ بعض موسیقار اوروہی میں کومل گندھار کو اتنی دور لے جائیں گے کہ تیور کا شک ہونے لگے گا۔ اب آپ ہمہ تن

گوش ہو کر غور کریں گے کہ کومل کتنی دور تک گیا۔ آپ سانس روکے سنیں گے کہ کومل اب تیور ہوا، اب تیور ہوا۔ اور جب موسیقار آپ کو تیور کے بالکل پاس لے جا کر واپس لائے گا تو آپ کو جمالیاتی فرحت اور فنی کامیابی کا احساس ہو گا۔ بعض موسیقار آروہی میں تیور کو اس دوری تک لے جائیں گے کہ بے سرے ہونے کا خدشہ لاحق ہو جائے گا۔ بعض موسیقار الاپ سے جوڑ لگانے میں نئی ترکیبیں دکھائیں گے، وغیرہ۔ لہٰذا یوں تو آپ سورٹھ سن رہے ہوں گے، لیکن موسیقار آپ کو طرح طرح کی جھکائیاں دے گا، نئے نئے جوڑ اور جھالے پیدا کرے گا۔ لہٰذا سورٹھ کی کوئی دو performances ایک طرح کی نہ ہوں گی، خواہ ہر بار موسیقار ایک ہی ہو، سازندے ایک ہوں۔ اور دونوں کے بالکل متحد ہونے کا تو کوئی سوال ہی نہیں۔ ہر بار کوئی نیا خدشہ، کوئی نیا امکان، کوئی نئی شان ہو گی۔ کسی جگہ سے وہ جلد گذرے گا، کہیں دیر تک ٹھہرے گا۔ ہر بار کوئی نئی لطافت ہو گی، ہر کوئی پرانی لطافت متروک ٹھہرے گی۔ راگ وہی، موسیقار وہی، ساز وہی، لیکن ادائگی میں ہر بار لطیف تبدیلیاں ہوتی رہیں گی۔

اگر تنوع اور مہارت کا یہ اظہار نہ ہو تو ہندوستانی موسیقی، جو سمفنی کو قبول نہیں کرتی، حد درجہ اکتا دینے والی، یکرنگ اور بے لچک ہوتی۔ اور داستان میں واقعات کی تکرار کا کلیدی اصول یہی ہے کہ داستان گو کسی ماہر موسیقار کی طرح اپنے بیان کو نئی نئی جمالیاتی نزاکتیں اور لطافتیں، اور اس طرح لطف اور معنی کے نئے پہلو، عطا کرتا ہے۔ اس طرح کوئی واقعہ، یا منظر، مکرر پیش آتا ہے، بلکہ اس کی طرح کا واقعہ یا منظر بار بار پیش کیا جاتا ہے، تو دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جو توقعات اس طرح کے منظر، یا واقعے، سے ہم وابستہ کرتے ہیں (کہ اب یہ ہو گا، پھر یہ ہو گا، اس کے بعد یہ ہو سکتا ہے، وغیرہ) انھیں داستان گو نے کس طرح پورا کیا ہے، اور جہاں نہیں پورا کیا ہے تو اس کا نعم البدل کیا رکھا ہے۔

(۱۵) امان علی خاں غالب لکھنوی نے اپنی "داستان امیر حمزہ" (یک جلدی،

مطبوعہ کلکتہ، ۱۸۵۵) میں لکھا ہے کہ داستان کے چار عناصر ہیں: رزم، بزم، طلسم، اور عیاری۔ غالب لکھنوی کا یہ بیان ہمارے لئے بنیادی اہمیت رکھتا ہے، لیکن اس میں اتنا اضافہ کرنا چاہیئے کہ ایرانی داستان میں طلسم کا عنصر بہت کم تھا۔ خود غالب لکھنوی کی یک جلدی داستان امیر حمزہ، طلسم کے لحاظ سے چنداں قابل توجہ نہیں۔ طلسم کو خصوصی اہمیت، بلکہ تقریباً مرکزی مقام دینے کا سہرا ہندوستان کے داستان گویوں کے سر ہے، اور یہ بالخصوص اردو کے داستان سراؤں کا طرہ امتیاز ہے۔ طویل داستان امیر حمزہ کی وہ جلدیں جو فارسی روایت سے قریب تر ہیں، طلسم کے معاملے میں ان جلدوں کے مقابلے میں بہت پھیکی ہیں جن کی اختراع ہندستان میں ہوئی۔ لیکن داستان کوئی بھی ہو، وہ طلسم (یا جادو) سے یکسر خالی کبھی نہیں ہوتی۔

طلسم کی پہلی امتیازی صفت یہ ہے کہ طلسم خود، اور اس میں رہنے یا ہونے والی تمام چیزیں عام دنیا کی چیزوں کے مقابلے میں بہت زیادہ زبردست، بہت زیادہ شان دار، اور بہت زیادہ خوب صورت یا بد صورت ہوتی ہیں۔ یعنی طلسم کی ایک بنیادی صفت اشتداد intensification اور تکبیر enlargement ہے۔ ایسا کچھ تو اس باعث ہے کہ یہ باتیں طلسم کا وصف ذاتی ہیں، اور کچھ اس وجہ سے بھی کہ مبالغہ، اشتداد، اور تکبیر، زبانی بیانیہ کی خاص صفات ہیں۔ اسی وجہ سے ہمارے مرثیوں میں صبح کا بیان یوں ہوتا ہے گویا جنت الفردوس میں صبح ہو رہی ہے۔ دوپہر ایسی ہوتی ہے گویا جہنم میں گرمی کے موسم کی دوپہر ہو۔ ظلم و تعدی کی داستان یوں بیان ہوتی ہے کہ چنگیز و ہلاکو کی یاد دھندلی پڑ جائے، ماتم اور بکا کے مواقع ہیں تو اس طرح بیان ہوتے ہیں کہ سننے والے کا کلیجہ شق ہو جائے۔ یہی عالم داستان کا ہے، کہ شہر ہیں تو بے انتہا پر رونق اور متمول، ہر محلہ آباد، تمام رعایا دل شاد، بازار ہے تو دولت حسن اور دولت دنیا دونوں سے مالامال۔ باغ ہے تو باغ شداد اس کے سامنے صحرائے خزاں رسیدہ، حسین عورتیں ہیں تو حوروں کو شرماتی ہیں، بہادر مرد ہیں تو رستم و

سہراب واسفندیار ان کے آگے طفل مکتب کے مانند گھٹنے ٹیکتے ہیں۔ عیار ہیں تو شیطان سے چالاک تر اور پری سے زیادہ پھرتیلے، اور ساحر ہیں تو سامری کا سحر ان کے سامنے پانی بھرے۔

اشتداد اور تکبیر اگر زبانی بیانیہ کی عام صفات ہیں تو اس وجہ سے کہ ان کے ذریعہ کئی طرح کے بیانیاتی اور جمالیاتی فائدے حاصل ہوتے ہیں۔ مثلاً، جہاں کثرت اور اشتداد ہے، وہاں تکرار کا تاثر کم ہوتا ہے۔ ابھی آپ نے ایک حسینہ کا سراپا بڑے شدومد سے بیان کیا تھا کہ ایک اور حسینہ سے سابقہ پڑا۔ اب آپ نے دوسری طرح کے مبالغے سے کام لے کر دوسری طرح کا سراپا بیان کر دیا۔ ابھی آپ ایک صحرا کے ذکر میں گوناگوں تفصیلات بیان کر چکے ہیں کہ ایک اور صحرا کا سامنا ہوا۔ آپ نے اس کے بیان میں نئی طرح کے استعارے اور پیکر استعمال کئے۔ اس طرح ایک پر ایک کا سلسلہ چلتا رہتا ہے، اور ہر بار تھوڑی بہت نیا پن حاصل ہوتا رہتا ہے۔

اس نکتے کو فرنانڈو ساواتے Fernando Savater نے یوں واضح کیا ہے:

> اس طرح کے ناول، جو اپنی صنف کے ہی حدود در ہتے ہیں، [یعنی جن میں وضع کی کوئی پیچیدگی نہیں ہوتی] پڑھنے والوں کو بنیادی طور پر اس لئے پسند آتے ہیں کہ یہ سب ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں اور پھر بھی، بے شک و ریب، مختلف بھی ہوتے ہیں۔ اور یہ اختلاف محض تفصیلات کا نہیں ہوتا۔ ہماری زندگی کے تمام پہلوؤں پر بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ کوئی چیز بالکل ہو بہو، غیر مختتم سی، بار بار لوٹتی ہے۔ کوئی ناقابل حل آویزش سی، معنی کا کوئی جزو لاینجزیٰ، کوئی دلکش آرکی ٹائپ، کوئی شے، جو باہر سے آکر ہمارے تخیل میں داخل ہونے کے

> بجائے، کسی نہ کسی معنی میں خود کو شروع ہی سے ہمارے اندر پاتی ہے۔ لیکن یہ تکرار اپنے ساتھ امتیاز و افتراق کا مسلسل دھارا بھی اپنے ساتھ لاتی ہے۔ یہ تکرار اور امتیاز چونکہ ایک ہی آہنگ میں واقع ہوتے ہیں، اس لیے وہ ہمارے اوپر اور بھی شدید تاثر پیدا کرتے ہیں۔

اس سے معلوم ہوا کہ داستانوں میں ایک ہی طرح کے واقعات کی تکرار دراصل زندگی کی یکسانی اور رنگارنگی کا حکم رکھتی ہے۔ محمد حسن عسکری نے بھی خوب کہا ہے:

> "طلسم ہوش ربا" پڑھنے کے بعد تو ہم سوچنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ ہمارے لکھنے والے اس کے بعد زندگی سے اتنی وسیع دلچسپی لے بھی سکے یا نہیں... زندگی کے ہر مظہر کو بذات خود قابل اعتنا سمجھنا، توجہ اور دلچسپی سے دیکھنا، اس سے لطف لینا، یہ کوئی معمولی صفات نہیں۔

میں اس پر اتنا اضافہ کروں گا کہ جب محض "طلسم ہوشربا" کا یہ حال ہے تو تو داستان کی پوری چھیالیس جلدوں کا کیا رنگ ہوگا؟ ء

قیاس کن زگلستان من بہار مرا

اور ایسا نہیں کہ پوری طویل داستان میں "طلسم ہوشربا" کے سوا جو کچھ ہے وہ دوئم درجے کا ہے۔ یہ پوری داستان ہی اہم ہے، لیکن "ہوش ربا" کے سوا بھی کئی جلدیں ہیں جو بہت بلند رتبہ ہیں، (مثلاً "ایرج نامہ"، از تصدق حسین، "بالا باختر" از تصدق حسین، "طلسم فتنہ،

نور افشاں"، جلد اول، از احمد حسین قمر، "طلسم ہفت پیکر"، جلد اول و سوم، از احمد حسین قمر، "کوچک باختر" از تصدق حسین)۔ اور سچ تو یہ ہے کہ داستان کے خراب حصے بھی اپنا ہی عالم رکھتے ہیں۔ میر کے کلیات اور شیکسپیئر کے ڈراموں کی طرح داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدیں تمام و کمال پڑھی جانے کا تقاضا کرتی ہیں۔ داستان کی طوالت اس کی جبلت اشتداد و تکبیر کا ہی ایک تفاعل، یا function ہے۔

لہٰذا داستان کی تمام جلدیں پوری کی پوری نہ بھی پڑھی جا سکیں تو اتنا تو ہونا ہی چاہیئے کہ جو بھی داستان پڑھی جائے (مثلاً "آفتاب شجاعت") وہ پوری پڑھی جائے۔ انتخاب سے اس کثرت و ہجوم و جوش کا اندازہ نہیں ہوتا جو اس داستان کی ہر جلد میں آباد ہے۔ اور یہاں داستان میں تکرار، یا تکرار کے قریب پہنچتے ہوئے بیان، کی ایک اور اہمیت اور فنی معنویت ظاہر ہوتی ہے: یہ تکرار نہ ہو تو داستان طویل نہ ہو سکے، اور اگر داستان طویل نہ ہو تو اس کی تکرار میں تنوع اور ایجاد کا لطف حاصل نہ ہو۔ دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔

داستان میں مبالغہ (یعنی اشتداد اور تکبیر) کا ایک بہت بڑا فائدہ یہ ہے کہ اس کے ذریعہ داستان گو جزئیات کو مرکزی چیزوں پر، اور مرکزی چیزوں کو جزئیات پر حاوی کر سکتا ہے۔ مثلاً کردار خود غیر اہم، یا ضمنی ہے، لیکن اس کا قد ستر یا اسی ارنج (ارنج = کہنی سے لے کر ہتھیلی تک کا فاصلہ، کوئی ایک فٹ) ہے، اور وہ سترہ سو منی (یعنی ایسا گرز جس کی ضرب کا دباؤ سترہ سو من ہو) باندھتا ہے، وہ ایک خوفناک گینڈے پر سوار ہے، وغیرہ، تو ظاہر ہے کہ ضمنی ہونے کے باوجود اپنے موقعے پر وہ کردار سامع کی توجہ کو فوراً گرفت میں لے لیتا ہے۔ "صندلی نامہ" مصنفہ سید اسمٰعیل اثر، میں اس طرح کا ایک دلچسپ موقعہ حسب ذیل ہے۔ یہاں لندھور کی اہمیت نہیں، بلکہ اس کے گرز کی ہے:

آج لندھور بن سعدان گرد، گرز گراں سنگ لئے ہوئے کشتوں کے پشتے بناتے چلے جاتے ہیں۔ اتفاقاً اس طرف

> سے ہیکلان آدم خوار بھی گرز پکڑے ہوئے لڑتا چلا آتا تھا کہ درمیان میں سامنا ہوا۔ ہیکلان نے گرز مارا۔ لندھور نے گرز کو گرز پر روک کر جو عمود نوزدہ صد منی مارا، کہ بعد نظر کردہ ہونے کے، دو سو من ضرب گراں کر دی ہے، یہ معلوم ہوا کہ ساتوں طبق آسمان کے پھٹ پڑے۔ گرز سر میں، اور سر سینے میں، سینہ فیل میں، فیل پیوند زمیں ہو کر رہ گیا۔ (مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۱، صفحہ ۳۷۴)۔

وکٹر اشکلاوسکی کے قول سے ہم واقف ہی ہیں کہ واقعات وحالات کا مقصد صرف یہ ہے کہ متن یا کلام کو آشکار کیا جائے۔ مندرجہ بالا واقعہ اس کی اچھی مثال ہے۔ لندھور کے گرز کی ضرب سترہ سو من سے انیس سو من کی ہو گئی ہے، اور یہاں اس نئی ضرب کے زور کا بیان مقصود تھا۔ ہیکلان آدم خوار کی موت کا منظر اپنے ڈرامائی تحرک اور ہیکلان کی صورت کے بدلنے کی تیز رفتاری کے باعث یاد رہ جاتا ہے۔

(۱۶) داستان اس غرض سے نہیں تصنیف کی جاتی کہ اس کے ذریعہ کوئی سماجی معلومات (یا آج کی زبان میں ''معنویت'') پر مبنی کوئی سبق حاصل ہو۔ ادب کو تہذیب کا اظہار ماننے والے جدید مغربی نقادوں میں لائنل ٹرلنگ Lionel Trilling کا نام بہت نمایاں ہے۔ لیکن ٹرلنگ بھی اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ناول کی امتیازی صفت یہ ہے کہ وہ معنی (Reality) اور صورت (Appearance) کے مسئلے سے دست و گریباں رہتا ہے۔ یعنی ناول کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ معنی کو پیش کرے، لیکن اکثر حالتوں میں اسے صورت، یا نیم صورت اور نیم معنی، یا معنی کی مسخ شدہ صورت پر اکتفا کرنی پڑتی ہے۔

ناول کی شعریات اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ ناول کسی نہ کسی صورت سے ہمیں

"معنی"، یا "خارجی دنیا کی حقیقت" سے روشناس کرے۔ یعنی جدید زندگی میں ناول سے ہم اسی کام کی توقع کرتے تھے جو بقول میر، دل کا منصب تھا۔

دل نے ہم کو مثال آئینہ
ایک عالم کا رو شناس کیا

ہماری کلاسیکی شعریات، اور خاص کر زبانی بیانیہ کی شعریات، صورت اور معنی کی دوئی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ یہاں ادب کی "قدر حقیقت" (Truth Value) کا کوئی مسئلہ نہیں۔ ہماری داستانیں انسان اور کائنات کے بارے میں کلاسیکی، رسومیاتی تصورات کے باہر کوئی حل، کوئی معنی، کسی صورت، کو دریافت کرنے کے لئے خود کو مکلف نہیں سمجھتیں۔ داستان جس دنیا کو خلق کرتی ہے، اس میں صورت ہی سب کچھ ہے۔ بلکہ یہ کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ معنی بھی صورت ہے۔

احمد حسین قمر کی "ہومان نامہ" میں قباد شہریار بن حمزہ، جو افواج و ممالک حمزہ کا بادشاہ ہے، اچانک اپنے دل میں موت کی پیش آمد محسوس کرتا ہے۔ وہ امیر حمزہ سے کہتا ہے کہ دنیا فانی ہے، وغیرہ، اور اسی کیفیت کے کچھ شعر بھی وہ اشک بار ہو کر پڑھتا ہے۔ (پورا وقوعہ "حافظہ، بازیافت، تشکیل نو" نامی باب میں ملاحظہ فرمائیں)۔ امیر حمزہ اس کو سمجھاتے ہیں کہ اے نور العین، شاعروں کی بات کا کیا اعتبار؟ ان کو تو عبارت آرائی اور مضمون آفرینی سے غرض ہے۔ جو ان کے جی میں آتی ہے، لکھ جاتے ہیں، چاہے اس میں ایمان کا خطرہ ہی کیوں نہ ہو۔ ان کی عبارت آرائی اور مضمون کی رنگینی سے خوش ہونا چاہیئے، نہ کہ ان کی باتوں کو سچ سمجھنا چاہیئے۔

امیر حمزہ کی زبان سے احمد حسین قمر کا یہ بیان معاملے کو اگرچہ ذرا سہل کر کے پیش کرتا ہے، لیکن اس کی نظریاتی اساس مضبوط اور صحیح ہے۔ قدامہ ابن جعفر کا قول ہے کہ

شاعر سے یہ توقع نہ رکھنی چاہیئے کہ وہ سب کچھ سچ کہے گا۔ اس کی سچائی دراصل اس بات میں ہے کہ جو بھی وہ کہے، پوری شاعرانہ عظمت کے ساتھ کہے۔ اسی نظریئے کو ایک اور رنگ سے عرب شاعر ابوالبحتری نے بیان کیا ہے۔ ابوالکلام قاسمی نے اس کا قول نقل کیا ہے کہ "شاعر کا جھوٹ ہمیں سچ سے بے نیاز کر دیتا ہے۔" قدامہ ابن جعفر کے اس نظریئے سے ہم واقف ہیں کہ احسن الشعر اکذبہ، یعنی سب سے اچھا شعر وہ ہے جو سب سے زیادہ جھوٹ پر مبنی ہو۔ اسی بات کو شیکسپیئر نے اپنے ایک کردار کی زبانی کہلایا ہے: The truest poetry is the most feigning. ان تمام تصورات کا مطلب یہ ہے کہ شعر کی حقیقت، اور مادی، مبنی بر ادراک حقیقت، دو طرح کی چیزیں ہیں۔ ایک حقیقت کو دوسرے سے متقابل نہیں کر سکتے، لیکن یہ ممکن ہے کہ دونوں حقیقتیں یک جا ہو جائیں، یا متوازی رہیں، یا ایک حقیقت دوسری میں مل جائے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر ہم داستان میں "سماجی حقیقت" تلاش کریں تو ہمیں سراسر ناکامی نہ ہوگی۔ لیکن داستان کو "سماجی معنویت" کی غرض سے پڑھنا ایسا ہی ہے جیسے ہم تصوف حاصل کرنے کے لئے غزل پڑھیں۔ تصوف کی حقیقت پر غزل کی حقیقت سے کچھ روشنی پڑ سکتی ہے، لیکن غزل کی حقیقت تصوف کی حقیقت پر اثر انداز نہیں ہو سکتی، اور نہ غزل کی حقیقت کو تصوف کی حقیقت کے معنی پر حاوی قرار دیا جا سکتا ہے۔ کالی داس کی "میگھ دوت" میں ہندوستان کے موسم بیان ہوئے ہیں، لیکن اس کی مدد سے آپ ہندوستان کے موسموں پر کتاب نہیں لکھ سکتے۔

لہٰذا داستان کے مطالعے کے اصول در حقیقت وہی ہیں جو کسی بھی صنف ادب کے مطالعے کے ہیں۔ یعنی، ہر صنف ادب کو انھیں قوانین اور ضوابط اور اصولوں کی روشنی میں پڑھنا چاہیئے جن کی رو سے اسے ترتیب دیا گیا ہے، اور جن کی رو سے وہ بامعنی ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ اردو داستان کی شعریات کو ہماری دیگر کلاسیکی اصناف ادب کی شعریات سے براہ راست علاقہ ہے۔

اوپر درج کردہ پہلے اصول کے بارے میں یہ ملحوظ خاطر رہے کہ یہ معنیات

Semantics کا بنیادی اصول ہے، اور اسی اصول کی رو سے الفاظ کے معنی طے ہوتے ہیں۔ بعض قدیم عرب مفکرین اس نکتے سے آگاہ تھے کہ الفاظ کے معنی از خود نہیں پیدا ہوتے، یا از خود وجود میں نہیں آتے، بلکہ ہم الفاظ کو معنی پہناتے ہیں۔ الفاظ خود کوئی شے نہیں ہیں، وہ محض شے پر دلالت کرتے ہیں۔ لہٰذا معنی مدلول signified ہیں، خود لفظ کے وجود سے براہ راست علاقہ نہیں رکھتے۔ اور لفظ محض signifier ہیں، ان میں معنی کی کوئی اصلی یا فطری تہ نہیں ہوتی۔

لفظ اور معنی کی دوئی کا مسئلہ در حقیقت یونانیوں کا بیان کردہ ہے۔ زبان کی بحثوں میں "فطرت"، اور "رسومیات" کا معاملہ سقراط سے بھی پہلے دو یونانی فلسفیوں، یعنی ہراقلیطوس (Heraclitus) اور دیما قریطوس (Democritus) نے اٹھایا تھا۔ پھر افلاطون کے مکالمے "کریٹیلس، یا ناموں کی درستی کے بارے میں" (Craytilus, or On the Correctness of Names) میں اسے مرکزی موضوع کی حیثیت ملی۔ اس مکالمے میں کریٹیلس، جو ہراقلیطوس کا پیرو ہے، دعویٰ کرتا ہے کہ "ہر چیز کا ایک درست نام ہوتا ہے، اور یہ نام فطرت سے اسے ودیعت ہوتا ہے۔" لہٰذا "ناموں میں ایک داخلی، اور طبیعی درستی ہوتی ہے۔" "اس نظریے کی رو سے کسی لفظ کے "حقیقی" معنی اس کی ساخت واشتقاق، یعنی Etymology کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہو سکتے ہیں۔ اس کے بقول، "نام کی درستی ایک صفت ہے، جو اس شے کی فطرت بیان کرتی ہے، جس کا وہ نام ہے۔"

اس کے بر خلاف ہر موجینیس (Hermogenes) جو فرمانائیدلیس (Parmenides) کا پیرو ہے، کہتا ہے کہ "میں اس نتیجے کو کبھی تسلیم نہیں کر سکتا کہ ناموں میں کوئی درستی بھی ہے، سوا اس کے جو رسومیات اور [ناموں کو استعمال کرنے والوں کے] اتفاق رائے سے وجود میں آتی ہے۔" وہ مزید کہتا ہے کہ "کوئی نام کسی شے کے لئے فطرتاً مخصوص نہیں ہو سکتا۔ یہ کام صرف نام کو برتنے والوں، اور اس کے صرف کو قائم کرنے والوں کی عادت اور رواج کے ذریعہ انجام پاتا ہے۔"

سقراط نے ان دونوں کے بیچ کی راہ نکالنے کی کوشش کی۔ اس نے کہا کہ دونوں طرح کے الفاظ ہیں، اور دونوں ہی معنی پیدا کرتے ہیں۔ یعنی ایسے بھی لفظ ہیں جو اس شے سے مشابہ ہیں جس کا نام وہ ہیں، اور ایسے بھی لفظ ہیں جو اس شے سے مشابہت نہیں رکھتے جس کا وہ نام ہیں۔ لیکن الفاظ "بالکل بے اصولے (arbitrary) نہیں ہو سکتے۔ یہ ممکن نہیں کہ ہم اشیا کو نام دینے میں من مانی کریں۔" اس طرح، سقراط نے اگرچہ اس بات کو تسلیم کیا کہ زبان میں رسومیاتی عنصر موجود ہے، اس نے رسومیات اور "فطرت" کے درمیان مفاہمت کی راہ نکالنی چاہی۔ لیکن بالآخر سقراط کو بھی یہ تسلیم کرنا پڑا کہ "کوئی بھی ہوشمند شخص خود کو، اور اپنی جان کو ناموں کے تسلط میں دینا پسند نہ کرے گا۔ اور نہ وہ اشیا کے ناموں، اور اشیا کو نام دینے والوں کو اس قدر معتبر سمجھے گا کہ [ان کے بل بوتے پر] وہ دعویٰ کر دے کہ اسے کچھ بھی معلوم ہے۔"

مثال کے طور پر، امام عبدالقاہر جرجانی نے لکھا ہے کہ لفظ ضَرَبَ میں کوئی لازمیت نہیں کہ اس کے معنی "اس نے مارا" ہوں۔ یہ تو محض اجماع عام کی بات ہے۔ اجماع عام اگر ضَرَب کے بجاے بَضرَ پر ہو جائے، تو اسی کو "اس نے مارا" کے معنی میں استعمال کر سکتے ہیں۔ دوسری مثال ملاحظہ ہو۔ اس بات پر ہمارا اتفاق ہے کہ جس شے کو انگریزی میں cat، فارسی میں "گربہ"، عربی میں "ہِرّۃ" اور "قِط" اور سنسکرت اور بنگالی میں "بڑا ل" کہتے ہیں، ہم اسے "بلی" کہیں گے۔ ظاہر ہے کہ اس کے معنی یہ ہیں کہ لفظ "بلی" از خود کسی معنی کا حامل نہیں ہے۔ "بلی" کے کوئی بھی معنی (چہ جاے کہ محض یہ معنی کہ "بلی وہ شے ہے جسے انگریزی میں cat کہتے ہیں"، اسی وقت ممکن ہیں جب کسی لسانیاتی نظام کی رو سے "بلی" کے کوئی معنی ہوں، یہ محض بے معنی اصوات کا مجموعہ نہ ہو۔

بالکل یہی حال فن پاروں اور اصناف کا ہے۔ ہر صنف ادب ایک دال signifier ہے، اور اس صنف کے قوانین اس کے مدلول signified ہیں۔ چنانچہ ہم کہتے ہیں کہ غزل وہ صنف ہے جس میں فلاں فلاں قاعدوں کی پابندی ہوتی ہے، اور فلاں فلاں باتیں اس میں

ممکن نہیں ہیں۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہیں کہ اس بات پر ہمارا اجماع ہے کہ جن متون میں ان قاعدوں اور اصولوں کی پابندی نہ ہو گی، وہ غزل نہ ہوں گے۔ یہ فیصلہ سراسر بے اصولا arbitrary ہے، اسی معنی میں، کہ جس معنی میں امریکہ میں تمام موٹریں اور دوسری گاڑیاں سڑک کے دائیں جانب چلتی ہیں، اور ہندوستان اور انگلستان میں بائیں جانب۔ اصلی، حقیقی، بنیادی، طور پر ایک قاعدے کو دوسرے پر تفوق نہیں، بس یہ طے کر لیا گیا ہے کہ ہمارے یہاں موٹریں اور تمام طرح کی گاڑیاں سڑک کے بائیں جانب چلیں گی۔ اسی طرح، یہ بھی بس ایک فیصلہ ہے کہ غزل کے پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ / ہم ردیف ہوں گے۔ لیکن یہ اصول ہزار بے اصولے سہی، یہ نہ ہوں تو غزل کا بھی وجود نہ ہو۔

علیٰ ہذالقیاس، داستان کے بھی کچھ قاعدے، کچھ ضابطے، کچھ رسومیات، ہیں۔ اگر ان کی پابندی نہ ہو تو داستان بھی نہ ہو۔ جاتھن کلر Jonathan Culler نے خوب کہا ہے کہ وضعیات (Structuralism) ایسی شعریات کو قائم کرنے کی کوشش کرتی ہے جس کا تعلق ادب سے وہی ہو جو لسانیات کا زبان سے ہوتا ہے۔ یعنی، لسانیات کسی عبارت کے معنی نہیں بیان کرتی لیکن وہ ان اصولوں کو بیان کرتی ہے جن کی پابندی کرنے سے کوئی عبارت بامعنی ہوتی ہے۔ وضعیاتی شعریات کو بعض حلقوں میں رد معنی سے اس طرح الجھا دیا گیا ہے کہ ہم اکثر بھول جاتے ہیں کہ معنی کو نہ بیان کرنا، اور وہ اصول بیان کرنا جن کی رو سے معنی بیان ہو سکتے ہیں، ایک ہی بات نہیں ہیں۔ وضعیاتی شعریات کا تفاعل محدود ہے، لیکن اس حد کے اندر وہ اپنا کام بخوبی کرتی ہے۔ وہ ان اصولوں کی چھان بین کرتی ہے جن کی پابندی کریں تو کلام discourse میں معنی پیدا ہوتے ہیں۔ لہٰذا داستان کے معنی معلوم کرنے کے لئے اس کی ادبی شعریات literary poetics اور وضعیاتی شعریات دونوں کو ملحوظ رکھنا ہو گا☆☆

باب دوم

داستان کی شعریات (۲)

زبانی داستان کی حیثیت سے داستان امیر حمزہ (طویل) کے ارتقا، اور تحریری داستان کے طور پر اس کی تصنیف کے بارے میں ہماری معلومات اس قدر کم ہیں، اور مزید معلومات حاصل ہونے کا امکان اس قدر خفیف و بعید ہے کہ داستان کی تشکیل اور داستان گو کی بیانیہ طرز گذاریوں narrative startegies کے متعلق بہت سے سوالات شاید ہمیشہ لاینحل رہیں گے۔ اس کتاب کے آئندہ صفحات، خاص کر "داستان کی تشکیل"، اور "حافظہ، بازیافت، تشکیل نو" نامی ابواب میں ایسے مسائل پر بھی گفتگو ہوگی۔ فی الحال میں چند ایسی باتیں عرض کرتا ہوں جن پر تھوڑی بہت فوری روشنی اور غور و فکر ممکن ہے۔

داستان امیر حمزہ کی چھیالیس نول کشوری جلدوں میں جو قصہ بیان ہوا ہے، اس کا آغاز "نوشیرواں نامہ"، جلد اول، سے ہوتا ہے۔ اس جلد کی اول اشاعت ۱۸۹۳ کی ہے۔ اس داستان کی دوسری جلد پانچ سال بعد، یعنی ۱۸۹۸ میں چھپی۔ لیکن چھیالیس جلدوں میں جو جلد سب سے پہلے چھپی، وہ "نوشیرواں نامہ" جلد اول نہیں، بلکہ "طلسم ہوش ربا"، جلد اول ہے۔ یہ "نوشیرواں نامہ"، جلد اول کے پورے دس برس قبل، ۱۸۸۳ میں شائع ہوئی۔ "طلسم ہوش ربا" کی آخری جلد (جو پبلشر کی گنتی کے لحاظ سے ساتویں، لیکن پڑھنے والوں کے نقطۂ نظر سے آٹھویں جلد ہے، کیوں کہ جلد پنجم کے دو حصے ہیں) بھی

"نوشیر واں نامہ"، جلد اول کے سال اشاعت (۱۸۹۳) میں منظر عام پر آئی۔ پوری داستان کے واقعات کو ممکن حد تک ترتیب زمانی کے اعتبار سے دیکھیں تو "طلسم ہوشربا" کے واقعات اس وقت پیش آتے ہیں جب داستان کا خاصا حصہ، یعنی بیالیس ہزار صفحات میں سے کوئی سات ہزار صفحات میں بیان کردہ معاملات گذر چکے ہیں۔ "طلسم ہوش ربا" پہلے چھپتی ہے، اس کے پہلے کے حالات پر مبنی داستانیں بعد میں لکھی جاتی / شائع ہوتی ہیں۔ اس کے باوجود، بعد میں شائع ہونے والی جلدوں میں جگہ جگہ ایسے واقعات کی طرف اشارہ ہے (یا ان کا حوالہ ہے) جو پہلے پیش آچکے ہیں، اور جن جلدوں میں وہ واقعات درج کیے جائیں گے، ابھی شائع نہیں ہوئیں۔ بلکہ شائع ہونا تو کجا، ابھی شاید لکھی بھی نہیں گئیں۔

ایسا بھی ہوتا ہے کہ بعض جگہ ایسے واقعات کا ذکر ہے جو ابھی پیش نہیں آئے ہیں، اور جن جلدوں میں وہ مذکور ہوں گے، وہ ابھی لکھی بھی نہیں گئی ہیں۔ مثلاً "نوشیر واں نامہ"، جلد دوم ۱۸۹۸ میں شایع ہوئی۔ "ہومان نامہ" میں جو واقعات مذکور ہیں، وہ عموماً "نوشیرواں نامہ" کے بعد کے ہیں، اور "ہومان نامہ" کی اشاعت بھی "نوشیر واں"، دوم، کے تین سال بعد ۱۹۰۱ میں ہوئی۔ "نوشیر واں نامہ" جلد دوم، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنو، ۱۹۱۵ کے صفحہ ۲۰ پر داستان گو (شیخ تصدق حسین) بڑی خوب صورتی سے بعض واقعات کا ذکر کرتا ہے جو "ہومان نامہ" میں پیش آئیں گے:

> امیر با توقیر... بارگاہ میں آکر جلوہ افروز ہوئے۔ دیکھا
> امیر نے کہ ایک خواجہ سرا لڑکے کی انگلی پکڑے ہوئے
> امیر باتوقیر کے سامنے لایا، اور عرض کیا کہ ہومان اس کا
> نام ہے، اور ہام دمشقی کا یہ بیٹا ہے۔ امیر اس لڑکے پر بر سر
> رحم ہوئے اور ملک اس کے باپ اور چچا کا اس لڑکے کو
> دیا، اور وزیروں سے اس کے کہا کہ اس لڑکے کو اچھی

> طرح پرورش کرنا۔ عمرو نے امیر با توقیر سے کہا کہ اس لڑکے سے خوف معلوم ہوتا ہے کہ اس کے ہاتھ سے آزار پہنچیں گے۔ مناسب یہ ہے کہ اس کو بھی قتل کر ڈالئے۔ امیر نے فرمایا کہ خلاف شرع میں نہ کروں گا، کس واسطے کہ یہ لڑکا بے خطا اور یتیم ہے۔ یہ ضرور واجب الرحم ہے۔ میں رضامندی پروردگار کا جویا ہوں۔ ملک و مال کا میں فقط خواہاں نہیں ہوں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ "ہومان نامہ" کی تصنیف شیخ تصدق حسین کو نہیں، بلکہ احمد حسین قمر کو تفویض ہوئی۔ لیکن انھوں نے بھی ہومان بن ہام سے امیر حمزہ اور ان کے ساتھیوں کی آویزشوں کا ذکر اسی طرح کیا جس طرح غالباً تصدق حسین کرتے۔ اسی طرح، "کوچک باختر" (مصنفہ شیخ تصدق حسین) نول کشور پریس سے ۱۸۹۲ کے بعد کسی تاریخ میں شائع ہوئی۔ اس میں صفحہ ۴۱۱ / ۴۱۲ پر لندھور کے بارے میں ہمیں بتایا جاتا ہے:

> نریمان یکدست نے... قاضی کو طلب کیا اور بطریق اہل اسلام، عقد ظہور بانو کا ساتھ خسرو بلاد ہندوستان، لندھور بن سعدان کے کر دیا، اور وہاں سے باہر نکل کر اپنی بارگاہ میں [کذا] سوار ہوا۔ اور یہاں لندھور، ملکہ ظہور بانو سے ہم بستر ہوتا ہے اور اسی شب نطفہ لندھور کا قرار پاتا ہے۔ اور ظہور بانو کے بطن سے ایک بیٹا، کہ نام اس کا خسرو نامی بن لندھور رکھا جائے گا، پیدا ہوگا۔ اور وہ

فرزند خسرو بلاد ہند لندھور بن سعدان کا، تورج نامہ اور
صندلی نامہ میں بڑے بڑے کارنمایاں کرے گا۔

"صندلی نامہ" کے مصنف اسمٰعیل اثر ہیں۔ اس کی اشاعت ۱۸۹۵ کی ہے۔ "تورج نامہ" اول کے بارے میں کہا گیا ہے کہ پیارے مرزا نے، "بہ اعانت شیخ تصدق حسین" قلم بند کی۔ یہ جلد بھی "کوچک باختر" کے بعد ۱۸۹۵ میں شائع ہوئی۔ جلد دوم کا مصنف شیخ تصدق حسین کو، "بہ اعانت اسمٰعیل اثر" بتایا گیا ہے۔ اس جلد کی اشاعت ۱۸۹۷ سے پہلے کی شاید نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ ساری داستان اپنے زبانی روپ میں اس قدر مستحکم ہو چکی تھی کہ اس کی تفصیلات مختلف داستان گویوں (اور اگر داستان گویوں کو، تو پھر ان کے واقعی (actual) یا امکانی (potential) سننے والوں کو بھی) معلوم رہی ہوں گی۔ اور داستان گویوں میں یہ بھی استقرار ہو چکا تھا کہ کون سے واقعات کس جلد، یا کس داستان میں بیان ہوں گے۔

بعض اوقات داستان گو کسی وقوعے کو سہواً یا ارادۃً دہرا دیتا ہے۔ کبھی کبھی دو داستان گو ایک ہی واقعے کو اپنے اپنے ڈھنگ سے بیان کرتے ہیں۔ موخر الذکر کی سب سے نمایاں مثال قباد شہریار کی موت کا بیان ہے۔ اسے تصدق حسین نے "نوشیرواں نامہ"، دوم کے صفحہ ۳۴۸ پر مجملاً، اور احمد حسین قمر نے "ہومان نامہ" کے صفحہ ۶۹۱ سے مفصلاً بیان کیا ہے۔ لیکن نفس واقعہ دونوں کا ایک ہے۔ بعض اوقات (خاص کر تصدق حسین کی تصنیف کردہ جلدوں میں) ایسے واقعات کا حوالہ ہے جو ان داستانوں میں پیش آئیں گے جو ابھی ضبط تحریر میں نہیں لائی گئی تھیں، اور بعض تو کبھی لکھی ہی نہیں گئیں (یا اگر سپرد قلم ہوئیں تو شائع نہیں ہوئیں)۔ پھر اٹھارویں صدی کے بعض لغات، خاص کر "بہار عجم" (ٹیک چند بہار) اور "چراغ ہدایت" (خان آرزو) میں کچھ کرداروں اور واقعات کا اندراج داستان امیر

حمزہ کے حوالے سے ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب اندراجات فارسی پر مبنی ہوں گے۔ لیکن ان میں کچھ ایسے ہیں (مثلاً قاسم بن رستم بن حمزہ، اول کا لقب لعل خفتان خاوری) جن کا پتہ ایرانی داستان میں مجھے نہیں ملا۔ یہ شواہد اس بات کو قائم کرنے کے لئے کافی ہیں کہ جتنی داستان امیر حمزہ اس وقت ہمارے پاس ہے، وہ سب نولکشوری داستان گویوں کے زمانے میں کم و بیش رائج تھی، اور مختلف داستان گویوں نے اسے اپنے اپنے طور پر (کسی استاد سے سیکھ کر، یا دوسروں کو سن کر، یا تھوڑا بہت کتابوں میں دیکھ کر) حاصل کیا تھا۔

"لعل نامہ" کی دونوں جلدوں کے مصنف تصدق حسین ہیں۔ پہلی جلد ۱۸۹۶ میں، اور دوسری غالباً ۱۸۹۷ میں شائع ہوئی۔ "لعل نامہ" دوم کے بالکل ختم ہوتے ہوتے (صفحہ ۱۰۰۴ پر) امیر حمزہ (حمزہ، صاحب قران اول) کی شہادت کا بیان ہے۔ مرکزی واقعہ اور جزئیات، دونوں اعتبار سے "لعل نامہ" کا بیان اشک، اور غالب لکھنوی (کلکتہ، ۱۸۵۵) / عبداللہ بلگرامی سے بہت مختلف ہے۔ ملاحظہ ہو:

> ہرمز [بن نوشیرواں] مع لشکر سوار ہوا، اور ... تب حضرت [امیر حمزہ] کو خبر ہوئی کہ اب تمام لشکر جمع ہو کر آیا ہے۔ حضرت [امیر حمزہ] نے فرمایا کہ ... اس لشکر کو میں واحد بس ہوں، اور انشاءاللہ نہ کہا۔ خداوند غیور کو یہ بات تکبر کی بہت ناگوار گذری ... امیر معہ حضرت علی اور کئی اصحاب معہ لشکر باہر آئے اور مبارز طلبی کی۔ تب ہرمز نے کہا، اے پہلوانو، اگر ایک ایک دن ان عربوں سے لڑو گے تو بر نہ آؤ گے۔ پس تمام لشکر ایک بار حملہ کرو۔ تب بموجب حکم ہرمز کے، تمام لشکر نے ایک بار

گھوڑے اٹھائے۔ تب امیر مع یاران اور حضرت علی رضی اللہ عنہ تلوار نکال کر کافروں پر جا پڑے۔ اور لشکر اسلام کا کفار میں ایسا تھا جیسا کہ آٹے میں نمک۔ اس پر بھی بے شمار کافروں کو مارا۔ لیکن لندھور شہید ہوا... حضرت [امیر حمزہ] کی ایڑی میں تیر لگے۔ حمزہ گھوڑا اٹھا کر ہرمز کے نزدیک گئے تو ہرمز چھتر چھوڑ کر بھاگ گیا... پھر امیر نے دنبالہ کافروں کا کیا۔ چار کوس مار کر کافروں کے مردوں کے پہاڑ بنا دیئے، اور فتح و نصرت سے امیر نے باگ گھوڑے کی پھیری۔ تب ایک عورت [جس] کا ہندہ نام تھا، امیر کو دیکھ کر ایک بڑے پتھر کی آڑ میں چھپ رہی۔ جوں ہی امیر اس پتھر کے برابر آئے، اس ملعونہ نے ایک تلوار ایسی ماری کہ کہ اشقر کے چاروں پاؤں قلم ہوئے، اور امیر زمین پر گر پڑے، اور اٹھنے کا ارادہ کیا۔ تب اس مردار نے اجل کے زور سے تلوار ایسی ماری کہ آفتاب عجم و عرب غروب ہوا۔ یعنی امیر شہید ہوئے، انا للہ وانا الیہ راجعون۔ پھر امیر کا شکم مبارک شق کیا اور جگر نکال کر کھا گئی۔ (خلیل علی اشک، "داستان امیر حمزہ" جلد چہارم، مطبوعہ مطبع چیون پرکاش، دہلی، تاریخ ندارد، صفحہ ۸۳)۔

☆☆☆

ہرمز بھی مع لشکر اس کے ساتھ ہوا۔ ہرگاہ یہ سب

فوجیں مکہ کے متصل پہنچیں، جناب رسالت پناہی ﷺ نے سن کر فرمایا کہ چچا میرا ان فوجوں کے قلع قمع کرنے کے واسطے اکیلا کافی ہے۔ چونکہ آنحضرت نے پہلے کلمہ انشاء اللہ تعالیٰ آشنائے زبان نہ کیا تھا، جناب احدیت کو ناگوار ہوا۔ جب آنحضرت اصحابوں کو لے کر کفار سے مقابل ہوئے، ہرمز نے اپنے لشکر سے کہا، ایک ایک کر کے عربوں سے نہ لڑو۔ بالاتفاق ان پر گرو اور ہاتھوں ہاتھ مار لو، والا ان پر غالب نہ ہو گے۔ . . ایک کافر نے پتھر مار کر ایک دانت جناب رسالت مآب ﷺ کے شہید کئے [کذا]۔ . . امیر مسلح ہو کر گھوڑے پر سوار ہوئے اور کفاروں کو مارتے مارتے ہرمز تک پہنچے۔ ہرمز امیر حمزہ کو دیکھ کر تخت پر سے اتر کر بھاگا۔ . . چار کوس تک امیر نے حمزہ نے ان [کفار] کا تعاقب کیا، اور جا بجا کشتوں کے پشتے باندھ دیئے۔ ہر گاہ منصور و مظفر مکہ کی طرف پھرے، اثنائے راہ میں ہندہ مادر پور ہندی نے، کہ کمین گاہ میں مع فوج بیٹھی تھی، پیچھے سے آن کر ایک تلوار اشقر کے ایسی لگائی کہ چاروں پاؤں اس کے قلم ہو گئے۔ امیر حمزہ تو غافل تھے، مرکب کے گرتے ہی زمین پر آرہے۔ اس خانہ خراب نے تلوار خون آشام زہر آلودہ امیر حمزہ کے سر مبارک پر ایسی لگائی کہ امیر کا سر تن سے جدا ہو گیا۔ اور امیر کا پیٹ چاک کر کے کلیجہ

نکال کر کھا گئی۔ (امان علی خان غالب لکھنوی، "داستان امیر حمزہ"، کلکتہ، ۱۸۵۵، صفحہ ۴۹۲)۔

☆☆☆

عبداللہ بلگرامی (نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۸۷۱، صفحہ ۷۵۱)، اور اوپر کے اقتباس میں کوئی فرق نہیں، سوائے اس کے کہ بلگرامی نے ایک آدھ فقرہ بڑھا دیا ہے۔ اب "لعل نامہ"، جلد دوم سے امیر حمزہ کی شہادت کا بیان دیکھیے۔

☆☆☆

[۱۰۰۳]صاحب قران زماں تنہا بادشاہ احد کے تعاقب میں چلے، اور بادشاہ احد شہر پناہ کی طرف فرار ہوا۔ تھوڑی ہی دور پہنچا تھا کہ سامنے سے گرد اڑی... بادشاہ احد نے دیکھا کہ سلطان ویلم اور بادشاہ بدخشاں اور چند سلاطین فوجیں ہمراہ لیئے ہوئے آتے ہیں... شاہ ویلم نے اپنی فوج کو اشارہ کیا کہ حمزہ کو چاروں طرف سے گھیر لو۔ خبردار یہ عرب زندہ بچ کر نہ جانے[۱۰۰۴]پائے۔ ایسا موقعہ پھر ہاتھ نہ آئے گا۔ یہ سننا تھا کہ ...فوجیں ٹوٹ پڑیں۔ صاحب قران زماں اس وقت تنہا تھے، شیرانہ نہنگانہ لڑنے لگے، دم بھر میں لاشوں کے انبار لگا دیئے۔ مگر کہاں لشکر بے انتہا، کہاں یکہ و تنہا... صاحب قران زماں انتہا سے زیادہ زخمدار ہوئے... زمین پر

گرے... بادشاہ احد نے کہا... لاش پر حمزہ کی گھوڑے دوڑادو کہ لاشہ بالکل پامال ہو جائے اور ہر جزو بدن علیحدہ ہو جائے... لاشہ امیر کا پائمال ہوا۔ بادشاہ احد نے اس پر بھی اکتفانہ کی، کئی بار گھوڑوں کو چکر دیئے، اور ہر بار کہتا تھا کہ کو سوں چکر لگاؤ، کہ ریشہ ریشہ صاحب قراں کے جسم کا اس کے عزیزوں کو نہ ملے... لاش امیر پارہ پارہ ہو گئی۔ یہ بھی نہ معلوم ہوتا تھا کہ لاش کہاں ہے... [۱۰۰۶] خواجہ [عمرو] تلاش لاشہء صاحب قراں میں روانہ ہوئے۔ چاروں طرف لاش کو تلاش کیا، کہیں پتہ نہ پایا۔ جب خواجہ دن بھر کی رہروی سے مضمحل ہوئے تو ایک جگہ بیٹھ کے رونے لگے اور درگاہ کبریا میں عرض کی، اے کریم کار ساز، جب تو نے صاحب قراں کو مجھ سے چھڑایا ہے تو مجھے کیوں زندہ رکھا... خواجہ نے شب بھر لاشے کو تلاش کیا۔ دوسرے روز... بھی دن بھر لاش تلاش کی... پھر ایک جگہ تھک کے گر پڑے۔ اس وقت خواجہ نے بصد الحاح وزاری عرض کی کہ اے کریم کارسازوالے رب بے نیاز، لاشہء صاحب قراں کا پتہ مل جائے... خواجہ یہ دعا کرتے کرتے سو گئے۔ دیکھا، ایک بزرگوار سامنے کھڑے ہوئے فرماتے ہیں، اے خواجہ اٹھو۔ جس قدر ریزے تمھیں اس وقت صحرا میں روشن نظر آئیں، ان سب کو یک جا کرو۔ کفار نے لاش صاحب قراں کو اس

درجہ پامال سم اسپاں کیا ہے کہ لاش ریزہ ریزہ ہو گئی
ہے... خواجہ کی جو آنکھ کھلی دیکھا صحرا میں ہزارہا چراغ
روشن ہے۔ خواجہ نے قریب جا کر دیکھا، گوشت کے
ریشے پائے... ایک چادر میں [انھیں] جمع کر کے خواجہ
وہاں سے واپس آئے۔ ("لعل نامہ"، دوم، نول کشور
پریس لکھنؤ، ۱۹۱۷)۔

امیر حمزہ کی شہادت جیسے اہم واقعے کے بارے میں اشک اور غالب لکھنوی کی روایتوں اور "لعل نامہ" کی روایت میں اختلاف اور اشتراک کچھ عجب طرح کا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر غور کیجیے:

(۱) خلیل علی اشک، غالب لکھنوی، اور عبداللہ بلگرامی کے یہاں امیر حمزہ کی شہادت کا واقعہ جنگ احد میں آپ کی شہادت کے تاریخی واقعے سے کچھ دھندلی سی مشابہت رکھتا ہے۔ لیکن جنگ احد، یا مقام احد کا نام ان کے یہاں نہیں ہے۔

(۲) غالب لکھنوی اور عبداللہ بلگرامی کے یہاں رسول اللہ ﷺ کے ایک دانت کا شہید ہونا بتایا گیا ہے۔ دندان مبارک کی شہادت کا تاریخی واقعہ جنگ احد کا ہے، لیکن داستان گو نے جنگ احد، یا مقام احد کا نام نہیں لیا ہے۔

(۳) "لعل نامہ" میں مقام احد کا ذکر نہیں ہے، لیکن "شاہ احد" کا ذکر ہے، اور تینوں داستانوں میں امیر حمزہ کی شہادت کے واقعات مکہ ء معظمہ (نہ کہ مدینہء منورہ) کے قریب پیش آتے ہیں۔

(۴) "لعل نامہ" کے بیان میں کوئی بات ایسی نہیں جو امیر حمزہ کی شہادت کے تاریخی واقعے سے اتنی بھی مشابہت رکھتی ہو جتنی مشابہت خلیل علی اشک کی داستان میں ہے۔

(۵) خلیل علی اشک اور غالب لکھنوی نے شہادت امیر حمزہ کے سلسلے میں امیر کے جن ساتھیوں کی موجودگی کا ذکر کیا ہے، ان میں حمزہء ثانی نہیں ہیں۔ لیکن "لعل نامہ" میں حمزہء ثانی بھی شاہ احد کی جنگ میں شہید ہوتے ہیں، اور حمزہء اول صاحب قران زماں کے ساتھ ہی دفن کئے جاتے ہیں۔

یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ "لعل نامہ" کے مصنف شیخ تصدق حسین کی داستانیں "آفتاب شجاعت" اور "گلستان باختر" اس لحاظ سے یکتا ہیں کہ ہم یہاں ان میں صاحب قران ثالث (بدیع الملک بن نور الدہر بن بدیع الزماں بن حمزہء اول) اور صاحب قران رابع (عادل کیواں شکوہ بن رستم علم شاہ بن حمزہء اول) سے دوچار ہوتے ہیں۔ بلکہ تصدق حسین نے تو صاحب قران خامس (تیمور بن بدیع الملک بن نور الدہر بن بدیع

الزماں بن حمزہ، اول)، کی بھی خبر دی ہے۔ (اس کی مختصر تفصیل باب موسوم بہ "بیان کنندہ میں دیکھیں)۔ ان صاحبان کا ذکر ان داستانوں میں نہیں ملتا جو احمد حسین قمر یا محمد حسین جاہ نے رقم کی ہیں۔ چنانچہ "لعل نامہ" دوئم میں بھی ہم صاحب قران ثالث کے بارے میں پڑھتے ہیں۔ وہ امیر حمزہ صاحب قران اول، اور حمزہ، ثانی، صاحب قران ثانی کی شہادت کے وقت دنیا میں موجود، لیکن بیابان نہ طاق کی ایک مہم میں مصروف ہیں۔ "گلستان باختر" جلد سوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۱۷، صفحہ ۸۴۸ پر ہم پڑھتے ہیں:

> صاحب قراں [بدیع الملک، صاحب قران ثالث] نے... جملہ سرداران سپاہ سے مخاطب ہو کر فرمایا، ہم نے عہد کیا تھا کہ بعد فتح طلسم زلزلہ، اور بعد قتل کرنے ساریق بن بقا و سختگان کے سوے خانہ، کعبہ جا کر جنگ احد میں شریک ہوں گے، کفار سے لڑیں گے۔ یا تو کفار پر فتح یاب ہوں گے، یا نصرت جناب رسول خدا، محبوب کبریا، حضرت محمد مصطفیٰ میں قتل ہو کر درجہ، شہادت پر فائز ہوں گے۔ پس حسب عہد، ہم سوے خانہ، کعبہ جائیں گے... زمانہ ہماری صاحب قرانی کا تمام ہو گیا۔

بدیع الملک راستے ہی میں ہیں کہ امیر حمزہ، اور حمزہ، ثانی، دونوں جام شہادت نوش کر لیتے ہیں۔ امیر حمزہ کے بہت سے قدیمی ساتھی (مثلاً مقبل وفادار) جن کا ذکر پچھلی کئی داستانوں میں غائب سا ہو گیا تھا، امیر کی شہادت کے موقعے پر "لعل نامہ" میں نظر آتے ہیں۔ لہٰذا "لعل نامہ" کو ایک طرح سے داستان امیر حمزہ کی کسی دوسری روایت کا آغاز

بھی کہہ سکتے ہیں، اس معنی میں کہ یہاں امیر حمزہ کی شہادت کا بیان پہلے کی مطبوعہ روایتوں (خلیل علی اشک، غالب لکھنوی) سے بہت مختلف ہے، اور اس میں صاحب قران ثانی کو ہم صاحب قران اول، امیر حمزہ کے دوش بدوش لڑتے، اور پھر جان بحق تسلیم کرتے دیکھتے ہیں، لیکن ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ایک صاحب قران (بدیع الملک) ابھی راستے میں کہیں ہے۔

اس بحث سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ زبانی بیانیہ اگر لکھ بھی لیا جائے تو اس کے متن میں کوئی قطعیت نہیں ہوتی۔ اور نہ ہی اصولاً اس کے کسی ایک متن کو کسی اور پر فوقیت دی جا سکتی ہے۔ بہر حال، "لعل نامہ" جب اختتام پذیر ہوتی ہے تو امیر حمزہ صاحب قران اول، اور عمرو عیار دونوں کی موت بھی ہو جاتی ہے۔ لہٰذا سوال یہ اٹھتا ہے کہ وہ داستانیں، جو "لعل نامہ" کے بعد تحریر میں آئیں، ان کے بارے میں کیا حکم لگایا جائے؟ امیر حمزہ صاحب قران اول کی موت کے ساتھ داستان تو ختم ہی ہو گئی ہے۔ اگر کسی کو کوئی شک ہو تو اس کو یوں رفع کیا گیا ہے کہ ساری داستان میں حمزہ نامی صرف ایک شخص اور تھا، یعنی حمزۂ اول کے صاحب زادے حمزۂ ثانی۔ انھیں بھی حمزۂ اول کے ساتھ شہید ہوتے اور مدفون ہوتے دکھا دیا گیا تو گویا نام "حمزہ" ہی صفحۂ ہستی سے مٹ گیا۔ لیکن دوسری طرف یہ بھی ہے کہ صاحب قران ثالث ابھی امیر حمزہ سے ملنے کے لئے راہ طے کر رہے ہیں، اور صاحب قران چہارم اور صاحب قران پنجم کا ابھی ظہور بھی نہیں ہوا۔ لہٰذا سچی بات یہ ہے کہ داستان ابھی ختم نہیں ہوئی، اور وہ تمام واقعات جو "آفتاب شجاعت" میں پیش آئے ہیں، اصولاً اس دوران کے ہیں جب صاحب قران ثالث سفر میں ہیں، اور طلسم زلزلہ سے نکل کر مکہ معظمہ کی طرف رواں ہیں۔

اس کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ "لعل نامہ" کو داستان امیر حمزہ کی آخری داستان مان بھی لیا جائے تو کوئی فرق نہیں پڑتا۔ "لعل نامہ" کے بعد جو بھی لکھا جائے گا، وہ "لعل نامہ" کے پہلے کے واقعات پر مبنی فرض کیا جائے گا۔ یعنی "لعل نامہ" آخری داستان تو

ہے، لیکن ہم باور کرتے ہیں کہ ابھی بہت سے واقعات و سانحات ہیں جو معرض بیان میں نہیں آئے۔ گویا ''لعل نامہ''، بلکہ امیر حمزہ، حمزۂ ثانی، اور عمرو عیار کی موت سے پہلے کے واقعات ابھی بہت کچھ ہیں، لیکن داستان گو نے انھیں بیان نہیں کیا۔ شرلاک ہومز کے افسانوں کا بھی معاملہ کچھ ایسا ہے۔ ترتیب زمانی کے لحاظ سے آخری افسانہ تو وہ ہے جس میں ہومز اسرار و سراغ رسانی کا کام چھوڑ کر ایک گاؤں میں شہد کی مکھیاں پال رہا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ مزید افسانے نہ ہوں گے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ اب افسانے جو بیان ہوں گے وہ آخری افسانے کے پہلے پیش آنے والے واقعات پر مبنی سمجھے جائیں گے۔ اگر sujet ختم بھی ہو جائے تو fabula ختم نہیں ہوتا۔

''لعل نامہ'' کی اشاعت کے ساتھ ہی احمد حسین قمر کی ''طلسم فتنۂ نور افشاں'' کی تین جلدیں منظر عام پر آئیں (۱۸۹۶)۔ قمر نے کہا ہے کہ اس داستان کے واقعات ''طلسم ہوش ربا''، جلد ہفتم کے فوراً بعد شروع ہوتے ہیں۔ ''طلسم ہوش ربا'' جلد ہفتم، مطبوعہ نول کشور پریس کان پور، ۱۹۱۵، صفحہ ۱۰۲۱ پر احمد حسین قمر لکھتے ہیں:

> ''طلسم فتنۂ نور افشاں'' جو حقیر نے بعد فتح طلسم ہوش ربا
> تصنیف کیا ہے، یہ نام بھی کسی کے گوش زد نہ ہوا ہوگا۔

امیر حمزہ اس داستان میں موجود ہیں، اور ان میں نہ حمزۂ ثانی کا کوئی ذکر ہے، نہ کسی اور صاحب قراں کا۔ ''طلسم فتنۂ نور افشاں'' کے بعد قمر نے ''طلسم ہفت پیکر''، پھر ''طلسم خیال سکندری''، اور ''طلسم نو خیز جمشیدی'' کے نام سے تین تین جلدیں لکھیں۔ ''طلسم زعفران زار سلیمانی'' شروع کی تھی، کہ ان کا انتقال ہو گیا۔ اس داستان کو تصدق حسین نے پورا کیا (۱۹۰۵)۔ قمر کی ان سب داستانوں میں امیر حمزہ زندہ اور سرگرم ہیں،

لیکن کسی اور صاحب قراں کا پتہ نہیں۔ "لعل نامہ" کے بعد چھپنے والی جلدوں میں وہ صورت حال بہت کم ہے کہ مختلف جلدوں میں گذشتہ یا آئندہ واقعات کے حوالے ہوں، وعام اس سے کہ جن جلدوں میں وہ واقعات مذکور ہیں، وہ شائع بھی ہوئی ہیں کہ نہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکل سکتا ہے کہ "لعل نامہ" کے بعد شائع ہونے والی داستانیں کسی حد تک احمد حسین قمر اور تصدق حسین کی طبع زاد ہوں، یا انھوں نے ان داستانوں کو کچھ خود بنایا ہو، اور کچھ فوری طور پر اپنے معاصر داستان گو استادوں سے حاصل کیا ہو۔ لیکن ان داستانوں کے بارے میں یہ نتیجہ نکالنا کہ یہ "لعل نامہ" کی اشاعت کے پہلے موجود ہی نہ تھیں، غلط ہو گا۔ زبانی بیانیہ کے بارے میں میلکم لائنز Malcolm Lyons کا یہ قول ہمیشہ دھیان میں رکھنا چاہیے: "داستان کے متن کا کوئی غیر تغیر پذیر روپ نہیں ہوتا۔ اگر کسی داستان کے تمام موجود نسخے بھی زیر مطالعہ لائے جائیں تو بھی اس کا بہت سارا زبانی پس منظر دوبارہ ممکن الحصول نہ ہو گا۔"

یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ داستانیں، جن میں صاحب قران ثالث، رابع، خامس کا ذکر ہے، اگر تصدق حسین نے نہ لکھی ہوتیں، بلکہ احمد حسین قمر، یا کسی اور نے سپرد قلم کی ہوتیں، تو کیا ان میں صاحب قران ثالث وغیرہ پھر بھی ہوتے؟ اغلب تو یہ ہے کہ ہوتے، کیوں کہ اس بات کا قوی امکان ہے کہ اگر زیادہ لوگ نہیں تو انور حسین آرزو لکھنوی (اور شاید ان کے باپ میر ذاکر حسین یاس) یقیناً "آفتاب شجاعت" اور "گلستان باختر" کی تحریر میں کوئی نہ کوئی حصہ رکھتے تھے۔ اور اگر ایسا ہے تو میرا یہ خیال زیادہ وثوق انگیز ہو جاتا ہے کہ داستان امیر حمزہ طویل کی کم سے کم دو زبانی روایتیں نول کشوری داستان امیر حمزہ کی چھیالیس میں ضم کر دی گئی ہیں۔ ایک روایت کی رو سے صرف دو صاحب قراں ہیں، امیر حمزہ خود، اور ان کے ترک منصب کے بعد ان کا بیٹا حمزۂ ثانی۔ اور دوسری روایت کی رو سے کئی صاحب قراں یکے بعد دیگرے ممکن ہیں۔ ان میں سے چار حقیقی، اور ایک، موعود صاحب قراں سے

ہماری واقفیت ان چھیالیس جلدوں کے ذریعہ ہوتی ہے۔ داستان صحیح معنی میں کبھی ختم نہیں ہوتی، کیوں کہ صاحب قران پنجم صرف متحقق ہوئے ہیں، ان کے کارنامے ابھی منظر عام پر نہیں آئے ہیں۔ اور نہ یہ فرض کرنے کی کوئی وجہ ہے کہ صاحب قران پنجم کے بعد صاحب قرانی ختم ہو جائے گی۔

لہٰذا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ داستان ختم کیوں نہیں ہوتی؟ اس کا جواب زویتان ٹاڈاراف Tzvetan Todorov نے الف لیلہ کے حوالے سے دیا ہے، کہ story equals life، یعنی قصہ برابر ہے زندگی کے۔ اگر قصہ ختم ہو تو زندگی ختم ہو جائے۔ (ہمارے محاوروں پر غور کیجیے: قصہ ختم ہو جانا، قصہ پاک ہونا / کرنا، قصہ تمام ہونا / کرنا، قصہ قطع ہونا، قصہ چکنا / چکانا، ان سب میں موت اور / یا اختتام کا مفہوم ہے۔) شہر زاد کی زندگی کا قائم رہنا اس بات پر منحصر ہے کہ وہ کہانی ختم نہیں کرتی۔ ٹاڈاراف کہتا ہے:

> "الف لیلہ" میں گفتگو کا عمل ایک ایسی تعبیر حاصل کرتا ہے جس کے باعث اس کی اہمیت کے بارے میں کسی قسم کا شک باقی نہیں رہ سکتا۔ اگر "الف لیلہ" کے سب کردار مسلسل قصہ کہتے رہتے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس عمل کو ایک اعلیٰ ترین تقدیس حاصل ہو گئی ہے: بیان کرنا مساوی ہے جینے کے۔ اس کی سب سے نمایاں مثال خود شہر زاد ہے جس کی زندگی صرف و محض اس وقت تک ہے جس وقت تک وہ کہانی کہہ سکتی ہے۔

ٹاڈارف کے اس لطیف اور بصیرت افروز نکتے کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ

داستان امیر حمزہ دراصل ایک دال signifier ہے، اور اس کا مدلول signified خود زندگی ہے۔ یعنی داستان امیر حمزہ کا ختم نہ ہونا اس بات کی علامت ہے کہ زندگی کو کبھی اختتام نہیں۔ یہ پیمانۂ امروز و فردا میں نہیں ناپی جا سکتی۔ اس نکتے میں ان لوگوں کے لئے سامان عبرت و بصیرت ہے جن کو وہم ہے کہ داستان میں کوئی معنوی گہرائی یا اثبات حیات نہیں ہے۔

داستان امیر حمزہ کے واقعات کن جغرافیائی خطوں (یا کن دیار و امصار) میں واقع ہوتے ہیں، یہ بات داستان گویوں نے پوری طرح صاف نہیں کی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہی ہے کہ اس زمانے میں جغرافیہ بہت ترقی یافتہ نہ تھا، اور بہت سی جگہوں کے بارے میں معلومات نہ تھیں، یا جو بھی تھیں وہ غلط تھیں۔ لیکن معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے۔ کہیں کہیں داستان گو اس بات کا علم اور لحاظ بھی رکھتا ہوا نظر آتا ہے کہ دنیا کے مختلف ملکوں کی بولیاں اور رسم و رواج مختلف ہیں۔ اس کے علاوہ جنات اور پری زادوں کی دنیا بھی ہے۔ وہاں زبان جنی بولی جاتی ہے۔ امیر حمزہ کا گھوڑا اشقر ایک جن کی اولاد ہے، اس لئے وہ امیر حمزہ سے بزبان جنی گفتگو کرتا ہے، لیکن وہ امیر حمزہ کی زبان (غالباً عربی) بھی خوب سمجھتا ہے۔ "نوشیرواں نامہ"، دوم، مصنفہ تصدق حسین، میں ہم پڑھتے ہیں:

> امیر باتوقیر حمزہ صاحب قراں نے اشقر دیوزاد کو رانوں میں دبا کر کوڑا اٹھایا۔ اشقر دیوزاد نے بزبان جنی عرض کیا، اگر آپ کو ایسے ایسے نتیجوں کا خیال تھا تو آپ نے میرے پر پرواز کیوں قلم کیے؟ (مطبوعہ نول کشور پریس لکھنو ۱۹۱۵، صفحہ ۶۸)۔

عمرو عیار کئی زبانوں کا ماہر ہے، جن میں عبرانی بھی ہے۔ برق فرنگی (عیار امیر حمزہ)، اور رستم

علم شاہ (فرزند امیر حمزہ) کی فرنگی پلٹن کی زبان انگریزی ہے۔ اور ایک پورا طلسم ہی "طلسم خیمہء فرنگ" نام کا ہے۔ وہاں انگریزی بولی جاتی ہے۔ جو شخص اس میں داخل ہوتا ہے، وہ بھی انگریزی بولنے لگتا ہے۔ "بالا باختر"، مصنفہ شیخ تصدق حسین میں ہے:

> جس خیمے میں شہزادہ گیا، اپنے جسم میں اسی ولایت کی پوشاک اور وہی زبان شستہ ورفتہ دیکھی... ایک نازنین حسین فرنگن اس خیمے سے باہر آئی اور شاہزادے کا ہاتھ پکڑ کر لے گئی... ہر کوٹھی ہر بنگلے پر فرنگنیں، حسین خوبصورت گوری چٹی، سائے نفیس پہنے، ٹوپیاں انگریزی طرح طرح کی سر پر رکھے کرسیوں پر بیٹھی ہیں، دریا کی سیر کر رہی ہیں... ایک ملکہء فرنگ، آفت جاں، بلائے بے درماں... نے شاہزادہ نورالدہر کو جو دیکھا، کرسی سے اٹھ کھڑی ہوئی، اور چند قدم پیشوائی کر کے شاہزادے کا ہاتھ تھام کر بنگلے میں لے گئی، کرسی جواہر نگار پر بٹھایا۔ اس نے ان سے باتیں انگریزی میں کیں۔ شاہزادے نے بھی اسی کی زبان میں جواب دیا۔ (مطبوعہ نول کشور پریس، کانپور، ۱۹۰۰، صفحہ ۶۲۴/۶۲۵)۔

مزید دیکھیں، اسی "بالا باختر" کے صفحہ ۱۷ پر عمرو بزبان عبرانی گفتگو کرتا ہے، اور اغلب یہ ہے کہ پہلوان عادی، اس کا مخاطب، بھی عبرانی میں جواب دیتا ہے:

> عمرو سوچا کہ پہلوان عادی نے مجھے پہچان لیا، ایسا نہ ہو مجھے

رسوا کرے۔ تب بزبان عبری کہنے لگا، خبر دار۔ اے دراز
شکم تم اپنی زبان کو سنبھالے رہنا، کچھ بے ہودہ نہ
بکنا۔۔۔ عادی نے رمز و کنایہ عمرو کا سمجھ کر کہا، سن۔ زیادہ
تقریر کو طول نہ دے۔

"طلسم ہفت پیکر" (جلد دوم، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، 1915، صفحہ ۳۶۴) میں شبرنگ بن عمرو، جو نور الدہر کا عیار ہے، نور الدہر کے گھوڑے سے "بزبان چینی" گفتگو کرتا ہے۔ قران عیار نہ صرف حبشی ہے، بلکہ امیر حمزہ اور عمرو عیار کا مطیع ہونے کے قبل ملک حبش کا بادشاہ رہ چکا ہے ("طلسم ہوش ربا"، جلد پنجم، اول، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۸۹۳، صفحہ ۵۷۳/۵۷۴)۔ امیر حمزہ کا سب سے بڑا بیٹا عمرو بن حمزہ یونانی ماں (شہزادی ناہید مریم) کے پیٹ سے ہے، اور یونان ہی میں پیدا ہوا ہے۔ لندھور کی فوج میں ہندوستان کے مختلف علاقوں اور مختلف قوموں کے لوگ ہیں۔ نوشیرواں کا دارالخلافہ مدائن میں ہے۔ "آفتاب شجاعت"، جلد سوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۴، میں ایک طلسم چہل چراغ سلیمانی ہے۔ اس طلسم کے مراحل میں ایک ملک "برطانیہ" بھی ہے، اس کا حاکم مسلمان تھا، لیکن شاہ طلسم اژدر پری زاد کے بہکانے سے کافر ہو گیا ہے (صفحہ ۵۶۵)۔

داستان گو ہمیں یونان سے لے کر چین تک کی سیر کراتا ہے، مصر و روم و ہندوستان و سراندیپ دکھاتا ہے، لیکن وہ ہمیں ان ملکوں کے سماجی، سیاسی، یا طبیعی کوائف کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا۔ اسے ان باتوں سے کوئی دلچسپی نہیں، اور داستان کی دنیا والوں کو ان چیزوں میں کچھ دلچسپی ہونا بھی نہ چاہیئے۔ داستان میں فرضی ملکوں / شہروں کی تو کوئی گنتی ہی نہیں۔ ان سب کے پیچھے داستان کی شعریات (یا زبانی بیانیہ کی شعریات) کا

وہی اصول کام کر رہا ہے جس کی رو سے داستان بیک وقت قدیم بھی ہے، اور اس کے اصل مصنف بھی تاریخ کے صفحات پر موجود ہیں۔ (اس پر مفصل بحث ایک آئندہ باب موسوم بہ "بیان کنندہ" میں ملاحظہ ہو)۔ بنیادی اصول وہی ہے کہ داستان اپنی جزئیات میں mimetic، لیکن اپنے اصل الاصول میں anti-mimetic ہے۔

اب اس پر ہمارے داستان گویوں، خاص کر احمد حسین قمر اور شیخ تصدق حسین نے ایک پیچ ڈال دیا۔ یعنی وہ فاصلہ برقرار رکھتے ہیں، لیکن جگہ جگہ مقامی، بلکہ معاصر حوالے بھی دیتے چلتے ہیں۔ یہ حوالے اتنے کثیر تو نہیں ہیں کہ داستان کی فضا کو بگاڑ دیں، لیکن اسی وجہ سے، کہ وہ بہت نہیں ہیں، جہاں بھی وہ واقع ہوتے ہیں، پڑھنے والے کو متوجہ کرتے ہیں۔ (اغلب ہے کہ سننے والے کو اور بھی متوجہ کرتے ہوں، کیوں کہ پڑھنے والا تو خاموشی سے کم و بیش ایک ہی آہنگ میں پڑھتا چلتا ہے، لیکن سننے والے کو داستان گو کے لہجے کی تبدیلی، آواز کا اتار چڑھاؤ، بیانیہ تاکید narrative stress، سب محسوس ہوتے ہیں۔)

واضح رہے کہ میں لباسوں، کھانوں، زیوروں، بولیوں، لہجوں، اسلحہ، اور اس قسم کی دوسری اشیا کو "مقامی حوالے" نہیں قرار دیتا۔ یہ تو بیانیہ کی بافت اور اس کے سامان کا حصہ ہیں۔ یہ تو وہ fabula ہیں جو sujet بن گئی ہیں۔ داستان کے کردار آخر کوئی لباس تو پہنیں گے، کوئی تو زبان استعمال کریں گے، کوئی تو کھانا کھائیں گے۔ لہٰذا یہ چیزیں مقامی رنگ اور معاصر حوالے کی ضمن میں نہیں شمار ہو سکتیں۔ یہ، اور اس طرح کی دیگر چیزیں مقامی حوالے سے زیادہ طریق کلام method of discourse کی حیثیت سے اہم ہیں۔ مقامی اور معاصر حوالوں سے میری مراد ان چیزوں کے حوالے اور وہ تفصیلات ہیں جو داستان کے fabula کا حصہ نہیں ہو سکتیں، لیکن انھیں داستان میں ڈال دیا گیا ہے۔ حسب ذیل مثالیں دیکھیے۔ میں نے انھیں کسی کاوش کے بغیر ادھر ادھر سے اٹھا لیا ہے:

اس [طوائف] نے کہا، سنو میاں، میرا نام بستی جان ہے،

رہنے والی ستر کھ کی ہوں۔ اکثر ملکوں کی سیر کرتی ہوئی جا بجا رئیسوں کے یہاں مجرا کرتی ہوئی یہاں تک آئی ہوں۔ ("ہرمز نامہ"، از تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۰۰، صفحہ ۱۶۸/۱۶۹)۔ ["ستر کھ" ایک مشہور قصبہ ضلع بارہ بنکی میں ہے۔ اس بیان سے متبادر ہوتا ہے کہ یہ سارا واقعہ معاصر زمانے کا ہے]۔

☆☆☆

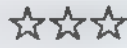
چنانچہ بعد فکر، اس نے یہ غزل جناب شیخ وزیر علی صاحب نقاش متخلص بہ انجم کی، اب وہ ملازم مطبع منشی نول کشور صاحب مرحوم مطبع اودھ اخبار میں ہیں، اور فن نقاشی میں بے مثل و بے نظیر ہیں، یاد کر کے شروع کی۔ ("ہرمز نامہ"، ایضاً، صفحہ ۲۲۴)۔ [داستان گو نے شخص اور زمانہ دونوں کو مغنیہ کا نہ صرف معاصر بلکہ شناسا بھی بنادیا]۔

☆☆☆

ان تینوں نے کہا، گسیاں، مردے پر یہ بدعت، ہم بند کھولیں! آپ بادشاہ عالی جاہ ہیں۔ آپ بند نہ کھولئے، چہرہ دیکھ لیجئے۔ ہاتھ پاؤں کٹوا ڈالئے۔ تیرہ صدی میں سب کچھ ہوگا۔ پوتھیوں میں لکھا ہے، اس تیرہ صدی میں پاپ بڑھ جائے گا... مردے کو ہاتھ لگانا بڑا پاپ ہے۔ ("طلسم ہوشربا"، جلد ششم، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۹۴۰، صفحہ ۱۰)۔ [یہاں تو زمانے کا تعین بقید تاریخ ہوگیا، کہ تیرھویں صدی (ہجری) ہے]۔

☆☆☆

برق نے کہا، میں تو لشکر سے نکل جاؤں، استاد بے کڑے
لئے نہ چھوڑیں گے۔ میں ایک حبہ نہ دوں گا۔ میں جو پاتا
ہوں، بنک گھر میں جمع کرتا جاتا ہوں۔ (ایضاً، صفحہ ۹۶۶)۔

☆☆☆

اس طرح کی مثالیں اور بھی ہیں، میں نے مختلف طرح کے صرف چند نمونے دے دیئے ہیں۔

سب سے زیادہ الجھن شاید شعرا کے نام دیکھ کر ہوتی ہے، کہ اور سب چیزوں کا تو کوئی نہ کوئی جواز اختراع کیا جاسکتا ہے، لیکن یہ بات قبول کرنا غیر ممکن ہے کہ مغنیہ نے گانے کے لئے بہت سوچ سمجھ کر شیخ وزیر علی صاحب کا کلام منتخب کیا۔ پھر داستان گو نے شیخ وزیر علی صاحب کا پورا تعارف بھی بتادیا، کہ وہ منشی نول کشور مرحوم کے اودھ اخبار میں کام کرتے ہیں، اور بے مثال نقاش ہیں۔ داستان گو اگر اپنا ہی کلام پیش کرے، یا کسی کا بھی کلام پیش کرے، اور ظاہر نہ کرے کہ یہ کس کا نتیجہء فکر ہے، تو ہم فرض کر سکتے ہیں کہ (۱) اصل وقوعہ جب پیش آیا تو کچھ اشعار پڑھے گئے تھے، داستان گو نے ان کی نمائندگی ہماری زبان کے کچھ اشعار کے ذریعہ کی ہے۔ یا (۲) اگر کلام میں کسی شاعر (مثلاً غالب، میر، آتش، کوئی بھی شاعر) کا تخلص موجود ہے، تو بھی ہم فرض کر سکتے ہیں کہ یہ اشعار محض نمائندہ ہیں اصل اشعار کے جو اس موقعے پر پڑھے یا گائے گئے ہوں گے۔ لیکن جب داستان گو ہمیں خاص کر کے بتاتا ہے کہ (مثلاً) حکیم ضامن علی جلال کی غزل گائی گئی، یا اس سے بڑھ کر یہ کہ کسی کردار، مثلاً افراسیاب، یا امیر حمزہ نے فرمائش کر کے کسی شاعر کی غزل گوائی، تو اس کو قبول کرنا، یا اس کی توجیہ کرنا ممکن نہیں رہ جاتا۔

لیکن یہ فرض کرنا بھی مناسب نہیں کہ داستان گو، یا اس کے سامعین، اس طرح

کی شتر گربگی کے بارے میں کوئی رائے نہ رکھتے ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ وہ اسے قبول کرتے ہوں گے، ورنہ اکیلا داستان گو اپنی ذمہ داری پر معاصر شعرا کا کلام ان کا نام بتا کر داستان میں گوانے، یا پھر مندرجہ ذیل طرح کا بیان اپنی داستان میں ڈالنے کی ہمت نہیں کر سکتا:

> [شہدے کا بھیس بدلے ہوئے] قران نے کہا... ہم رات کو عالم باغ تک نہ جائیں گے۔ رات کو بہت سناٹا ہوتا ہے۔ تلنگے نے ایک دن گولی مار دی ہوتی۔ اپنی جان بچانا ضرور ہے، ایسے مقام پر جانا سراسر قصور ہے۔ حسین الدولہ کے امام باڑے تک چل سکتے ہیں۔ وہاں بے چارے قرض دار لوگ قید ہیں، شہر کا بھی کنارہ ہے۔ چوبدار نے کہا، ان دونوں مقام پر جانا منظور نہیں، سامنے قریب وزیر گنج ایک بادشاہ قید ہے، چند نگہبان وہاں ہمارے مالک نے مقرر کئے ہیں۔ ان کے لئے یہ شراب جاتی ہے۔ (''طلسم ہوش ربا''، جلد ششم، ایضاً، صفحہ ۵۰۹/۵۱۰)۔

لہٰذا یہ سوال ہمارے غور کرنے کا ہے کہ داستان گو اس قدر دیدہ دلیری سے اپنی داستان میں معاصر زندگی اور معاصر دنیا کے حوالے کیوں لاتا ہے؟ یہاں کئی جواب ممکن ہیں، اور ممکن ہے اپنے اپنے موقعے پر سب ہی درست ہوں۔

(۱) اشعار کا تو معاملہ آسان ہے۔ داستان گو اگر کسی

شاعر کا کلام نام لے کر پیش کرتا ہے، یا کسی اور
طرح سے شاعر کا نام درمیان میں لے آتا ہے تو یا
تو وہ شاعر اس کا مربی ہے، یا اس کے مربی کا پسندیدہ
شاعر ہے، یا خود داستان گو کا اس سے کوئی رشتہء
دوستی ہے۔ اوپر کی مثال سے صاف ظاہر ہے کہ
وزیر علی صاحب المتخلص بہ انجم کا حق دوستی ادا
کرنے کے لئے ان کا نام ڈالا گیا ہے۔

(۲) دوسری بات یہ ہے کہ داستان گو کسی بزرگ
شاعر کو خراج عقیدت پیش کرنا چاہتا ہو، اور یہ
بات اس کے سامعین کو بھی معلوم ہو، یا سامعین
قرینے سے اس بات کو سمجھ لیں۔

(۳) بہت سے مقامی اور معاصر حوالے دشمنی
نکالنے کے لئے بھی لائے گئے ہوں تو کچھ عجب
نہیں۔ اس کی بعض مثالیں آئندہ ایک باب
موسوم بہ "سامعین" میں گذریں گی۔

(۴) اسی طرح، مقامی اور معاصر حوالے مزاح
پیدا کرنے کی بھی ایک صورت ہو سکتے ہیں۔
(دشمنی نکالنا، یا کسی مقامی مشہور چیز کا ذکر یوں کرنا،
گویا ان چیزوں کے ذکر میں کوئی بے جوڑ پن یا خلط
زمانی anachronism نہیں، یہ بھی ظرافت
پیدا کرنے کا ایک طریقہ ہے)۔

(۵) یہ بھی ممکن ہے کہ اِس طرح کے حوالوں کے ذریعہ داستان گو کوئی سماجی یا سیاسی مطلب بیان کرنا چاہتا ہو۔ "طلسم ہوش ربا"، ششم کا اقتباس جو میں نے سب سے آخر میں پیش کیا، یقیناً سیاسی اور سماجی معنی رکھتا ہے۔ داستان گو کو عام طور پر روزمرہ کی زندگی کی "واقعیت آمیز" تصویر کشی، اور "سیاسی / سماجی" معنویت سے دلچسپی نہیں ہوتی، کیوں کہ اس کا میدان زیادہ عمومی باتوں پر مبنی ہوتا ہے۔ لیکن ایسے حوالے اس کے لئے شجر ممنوعہ بھی نہیں۔ "طلسم ہوشربا"، جلد ششم کے محولہ بالا اقتباس میں انگریزی سپاہیوں کی چیرہ دستی، شہر کے اصل باشندوں کی مفلوک الحالی، اور وسط انیسویں صدی کے لکھنؤ میں عام انسان کے لئے سلامتی اور تحفظ کے نہ ہونے کی طرف صاف اشارہ ہے۔

(۶) یہ بھی ممکن ہے کہ معاصر واقعات و مقامات کا تذکرہ کر کے داستان گو ہمارا مذاق اڑانا چاہتا ہو کہ آپ لوگ یہ کیوں بھولتے ہیں کہ تخیل کی دنیا اور "حقیقی" دنیا میں دراصل کوئی ربط نہیں۔ اگر آپ داستان سن رہے ہیں تو سنئے، لیکن یہ نہ بھولئے کہ وہ دنیا جو "حقیقت" پر قائم ہے، تخیلی

دنیا میں ڈال دی جائے تو "حقیقی" دنیا زیادہ ٹھوس دکھائی دے گی۔

(۷) لیکن معاصر حوالوں کا سب سے بڑا جواز زبانی بیانیہ کے فن کی رو سے یہ ہے کہ اس طرح داستان کی دنیا ہماری دنیا میں ضم ہو سکتی ہے۔ یعنی یہ معاملہ ٹکراؤ، یا مقابلے کا نہیں، بلکہ دونوں دنیاؤں کے آپس میں ضم ہو جانے کے امکان کا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ قران شہدے کے بھیس میں ہے، وہ کسی اور مقصد سے نکلا ہے۔ لیکن جو شخص اس کے دھوکے میں آگیا ہے وہ اسے داستان کی دنیا کا نہیں، بلکہ اپنی دنیا کا باسی سمجھ رہا ہے، اور اسے اپنے شہر کے مقامی حالات سے باخبر کر رہا ہے۔ عام حالات میں تو قران کو بالکل علم نہ ہو تا کہ "عالم باغ" کہاں (اور کیا) ہے، اور یہ "تلنگے" کیا چیز ہیں، اور وہ لوگوں کو گولی کیوں مار دیتے ہیں؟ لیکن یہاں قران اچانک Through the Looking Glass کی ایلس (Alice) کی طرح، ایک قدم آگے بڑھاتے ہی اپنی دنیا چھوڑ کر روز مرہ کے لکھنو میں آجاتا ہے، جہاں رات کو گھر سے باہر نکلنے والے شہریوں کی جان کو خطرہ ہے، جہاں انصاف یا تفتیش نہیں، سیدھی سزائے موت ہے،

> جہاں کے شرفا مقروض اور فلاکت زدہ ہیں۔
> فرق صرف یہ ہے کہ ایلس ہماری دنیا سے نکل کر
> کسی تخیلی دنیا میں پہنچ جاتی ہے، اور قران کا (اور
> ہمارا بھی) معاملہ اس کے برعکس ہے۔ ہم تخیل
> کی دنیا سے اچانک روزمرہ کی دنیا میں آ بھٹکتے ہیں۔
> تب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یہ دنیائیں ایک
> دوسری میں داخل بھی ہو سکتی ہیں، اور تخیل کی دنیا
> ہماری دنیا کے اندر ہی ہے۔

داستان امیر حمزہ کا ایک بہت دلچسپ عنصر امیر حمزہ، ان کے ساتھیوں، اور ساحروں / مخالف امیر حمزہ پہلوانوں کے نعرے ہیں۔ عام طور پر یہ نعرے داستان کو آگے بڑھانے میں مدد نہیں کرتے، لیکن امیر حمزہ اور ان کے ساتھیوں کے ایسے نعرے بہت ہیں جن سے گذشتہ واقعات معلوم ہوتے ہیں، یا کردار کی بعض صفات پر روشنی پڑتی ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ امیر حمزہ اور ان کے ساتھیوں کے نعرے تعداد اور تنوع کے لحاظ سے ساحروں اور مخالفین امیر حمزہ کے نعروں سے بہت بہتر ہیں۔ ان لوگوں کے نعرے تقریباً سب کے سب منظوم ہیں، اور بہت سے فارسی میں ہیں۔ اس کے برخلاف، امیر حمزہ مخالف کرداروں کے نعرے جو ہیں بھی، تو اردو میں ہیں، اور نثر میں ہیں۔

یہاں شیکسپیئر کی ایک تکنیک کا خیال آنا لازمی ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، شیکسپیئر کے ڈرامے زیادہ تر منظوم ہیں۔ لیکن ان میں نثر بھی اتنی مقدار میں ہے کہ اس کی بنا پر شیکسپیئر کو انگریزی کا سب سے بڑا نثر نگار بھی کہہ دیا گیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ شیکسپیئر نے اپنے غیر اہم کرداروں، مزاحیہ کرداروں، اور کم پڑھے لکھے کرداروں کو قریب قریب ہمیشہ نثر میں

بولتے ہوئے دکھایا ہے۔ گویا شیکسپیئر یہ کہنا چاہتا ہے کہ مزاح، اور کمتر درجے کے کرداروں کے لئے شاعری کے مقابلے میں نثر موزوں تر ہے۔ داستان امیر حمزہ کے بنانے والے بھی شاید یہی کہنا چاہتے ہیں کہ امیر حمزہ کے مخالفین، یا غیر اسلامی جنود وافواج کے سر براہان، اس لائق نہیں ہیں کہ انھیں نظم (اردو یا فارسی) میں نعرہ لگاتے دکھایا جائے۔

خلیل علی اشک، غالب لکھنوی / عبداللہ بلگرامی کی روایتوں میں امیر حمزہ کے ایک نعرے کا ذکر ہے، کہ وہ نعرہ جب ان کے منھ سے نکلتا ہے تو اس کی آواز سولہ فرسنگ تک جاتی ہے، اور سننے والوں کے کان کے پردے پھٹ جاتے ہیں۔ لہٰذا نعرہ لگانے کے پہلے امیر حمزہ اپنی افواج کو مطلع کر دیتے ہیں کہ حفاظتی تدابیر کر لیں۔ امیر حمزہ کو نعرے کی یہ قوت حضرت آدم نے عطا کی تھی۔ چنانچہ غالب لکھنوی کی داستان امیر حمزہ میں اس کا بیان حسب ذیل ہے:

> ایک بزرگ طویل القامت نے نام امیر کا لے کر سلام علیک کی، اور فرمایا کہ حمزہ، یہ بازو بند لے اور اپنے بازو پر باندھ۔ کبھی بازو تیر اپنچہء حریف سے خم نہ ہوگا...جو امان مانگے اس کو امان دینا۔ بھاگے ہوئے کا پیچھا نہ کرنا۔ کسی شکستہ خاطر کے شیشہء دل کو نہ توڑنا...اور دیکھنا، نعرہ بے ضرورت نہ کرنا، کہ تیرے نعرے کی آواز سولہ فرسنگ تک جائے گی۔ یہ نصیحتیں کر کے حضرت آدم نے امیر کو چھاتی سے لگایا (صفحہ ۱۲۲)۔

اب اس نعرے کی کیفیت ملاحظہ ہو۔ یہ بیان اس وقت کا ہے جب امیر حمزہ اور لندھور بن سعدان، خسرو ہندوستان، ایک دوسرے کے مقابل ہوئے ہیں:

لندھور نے دیکھا کہ اشارہ، صاحب قراں سے جملہ سواران لشکر روئی گوش ہاے اسپاں میں رکھنے لگے۔ علم ہاے لشکر جلوہ گری پر آئے۔ لندھور نے متحیر ہو کر پوچھا کہ یہ کیا معاملہ ہے کہ سواران فوج، پنبہ گھوڑوں کے کانوں میں رکھتے ہیں۔ حمزہ، صاحب قراں نے جواب دیا کہ اے لندھور، گوش ہاے مرکباں میں روئی رکھنے کا یہ سبب ہے کہ افضال خداوند عالم سے میرے نعرے کی آواز چونسٹھ کوس جاتی ہے۔ زمین تھراتی ہے، شیروں کے دل دہل جاتے ہیں۔ گھوڑے بچارے صداے نعرہ سن کے ہلاک ہو جاتے ہیں۔ یہ کہہ کر امیر باتوقیر نے نعرہ کیا۔ نعرہ ۔

امیرے کہ فرزند پیغمبرم ☆ کہ درروز میداں مبارز منم

لندھور نعرہ، امیر باتوقیر سن کر متحیر ہوا، کیوں کہ زمین تھرانے لگی، گھوڑے سواران لشکر کے بھڑکنے لگے، دلیران لشکر کے دل دہلنے لگے۔ اکثر سواران لشکر ہندوستان گھوڑوں سے گر پڑے۔ اکثر گھوڑے اپنے راکبوں کو زمین پر پٹک کر لشکر سے گھبرا کے نکلنے لگے۔ گھوڑا لندھور کا بھی صداے نعرہ امیر سے بدلگامی کرنے لگا۔ (''نوشیر واں نامہ''، جلد اول، مطبوعہ نول کشور پریس کان پور، ۱۸۹۸، صفحہ ۴۳۲)۔

اگرچہ غالب لکھنوی / عبداللہ بلگرامی اور اشک نے امیر حمزہ کو چونسٹھ کوس / سولہ فرسنگ تک پھیلنے والا نعرہ لگاتے ہوئے بار بار دکھایا ہے، اور طویل داستان میں بھی کہیں کہیں (مثلاً اوپر، "نوشیرواں نامہ" میں) ہم اس سے دوچار ہوتے ہیں لیکن یہ شعر کبھی بعینہ دہرایا نہیں گیا۔ اور یہ بھی کہیں مذکور نہیں کہ کیا ہر بار یہی شعر نعرے کا کام کرتا تھا، یا مختلف مواقع پر مختلف اشعار کام میں لائے جاتے تھے۔ لہٰذا ایک امکان یہ ہے کہ امیر حمزہ کا ہر نعرہ، چاہے وہ اس شعر پر مبنی ہو یا کسی اور شعر پر، وہی اثر رکھتا تھا جس کا ذکر ہم نے ابھی پڑھا۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ مندرجہ بالا شعر کے علاوہ جو ملفوظی نعرے ہیں، وہ یہ حکم نہیں رکھتے۔ طویل داستان امیر حمزہ میں امیر حمزہ کے علاوہ بھی دوسروں، بلکہ تمام قابل ذکر کرداروں، کے ملفوظی نعرے کثیر تعداد میں درج ہیں۔ اگر یہ سب نعرے جمع کیے جائیں تو اچھی خاصی کتاب بن جائے۔ ایرانی داستان میں چونسٹھ کوس / سولہ فرسنگ والے نعرے کا تو ذکر ہے، لیکن وہاں کوئی نعرہ ملفوظ نہیں ہے، صرف آواز ہی آواز کا تذکرہ ہے۔ لہٰذا نظم / نثر پر مبنی ان نعروں کو ہندوستانی داستان گویوں کی اختراع قرار دینا چاہیئے۔

کیفیت کے لحاظ سے نعروں کو تین شقوں میں بانٹ سکتے ہیں۔ اول تو وہ نعرے ہیں جو داستان کے متن کی طرح تمام داستان گویوں میں مشترک ہیں۔ یعنی ہر داستان گو وقت ضرورت پر ان کا استعمال کرتا ہے۔ دوسری طرح کے نعرے وہ ہیں جن کو کسی داستان گو نے بطور خاص اپنی تصنیف بتایا ہے۔ ایسے نعرے عام طور پر اسی داستان گو نے استعمال کئے ہیں جس کے مطابق وہ نعرہ اس کا تصنیف کردہ ہے، دوسروں نے انھیں ہاتھ نہیں لگایا ہے۔ تیسری طرح کے نعرے وہ ہیں جن سے کسی کا نام وابستہ نہیں ہے، لیکن وہ کسی ایک ہی داستان گو نے استعمال کئے ہیں۔ اوپر "نوشیرواں نامہ" کے اقتباس میں جو نعرہ ہے وہ اسی قسم کا ہے۔

تینوں طرح کے نعروں میں بعض ایسے ہیں جن سے گذرے ہوئے واقعات، یا

کسی کردار، کے بارے میں ہماری معلومات میں تھوڑا بہت اضافہ ہوتا ہے، یا پھر وہ نعرے گذشتہ باتوں کی طرف ہمارا دھیان منعطف کرتے ہیں، یا وہ موجودہ حالات کے بارے میں ہمیں کچھ بتاتے ہیں۔ ایسے نعرے داستان میں ایک حد تک وہی کام کرتے ہیں جو یونانی ڈرامے میں کورس Chorus انجام دیتا ہے۔ ادبی اعتبار سے فارسی نعروں کو بالعموم اردو نعروں پر فوقیت ہے، اور امیر حمزہ، اور ان کے اقربا، سرداروں، عیاروں، اور ساتھیوں کے نعرے عمومی طور پر امیر حمزہ مخالف گروہوں کے نعروں سے بہتر ہیں۔ بڑے کرداروں کے نعرے ایک سے زیادہ ہیں، اور سب سے زیادہ نعرے امیر حمزہ اور عمرو عیار کے ہیں۔ نعرہ لگانے کے سب سے زیادہ موقعے بھی انھیں دونوں کو ملے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے ان نعروں میں بڑی زندگی اور بلند آہنگی ہے۔ تعداد میں یہ نعرے اس قدر ہیں کہ "نعرہ" ایک صنف سخن، اور داستان گویوں کو اس صنف کا موجد قرار دیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ فن کے نقطۂ نظر سے ان نعروں میں سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ یہ بلا استثنا بہ آواز بلند پڑھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔

مختلف داستان گویوں اور مختلف داستانوں سے چند نعرے بطور نمونہ مشتے از خروارے درج کرتا ہوں۔

امیر حمزہ کے نعرے

امیر منم شہسوار عرب☆کمر بستہ در جنگ از حکم رب

("نوشیرواں نامہ"، اول، از شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس کانپور، ۱۸۹۸، صفحہ ۱۸۰)

☆☆☆

فلک رفعت و ماہ برج عطا☆امیر عدو بند کشور کشا
(ایضاً، صفحہ ۱۹۲)

☆☆☆

امیرے کہ فرزند پیغمبرم☆بہ رزم حریفاں مبارز منم
(ایضاً، صفحہ ۲۰۱)

☆☆☆

امیر عرب حمزہء شیر دل☆کزو گشتہ سہراب و رستم خجل
(ایضاً، صفحہ ٦٦٥)

☆☆☆

امیر عرب حمزہء نامدار☆عم مصطفٰے شاہ اشقر سوار
(''طلسم ہوش ربا''، جلد اول، مصنفہ محمد حسین جاہ،
نولکشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۳۰، صفحہ ۴۰۹)

☆☆☆

عمرو عیار کے نعرے

عمروم کہ کلہ از سر قیصر بہ برم☆رنگ از رخ بختک بد اختر ببرم
در مجلس خسرواں چو گردم ساقی☆تیغ و سپر و سبو و ساغر ببرم
(ایضاً، صفحہ ۳۵۹/۳٦۰)

☆☆☆

عمرو ہوں میں عیار صاحب قراں
مرے مکر سے کانپتا ہے جہاں
تراشندہء ریش کفار ہوں

زمانے کا مکار غدار ہوں
مرا تیز رفتار ہو گر قدم
صبا ٹھوکریں کھائے ہر ہر قدم
اڑا دوں صبا کے بھی میں ہوش کو
نہ پائے مری گرد پاپوش کو
(ایضاً، صفحہ ۴۷۹)

☆☆☆

لندھور کے نعرے

جزیرہ ہاے ہندستاں گرفتم از جواں مردی
نہنگ بحر رزمم اژدر صحراے خوں ریزاں
چو بینند زیر رانم فیل میمون مبارک را
بزیر چرخ گردو صورت گاو زمیں لرزاں
عمودم چوں بہ میداں ہفت دہ صد می شود بنیاں
شود پیوند ارض رزم یکسر رستم دستاں
(ایضاً، صفحہ ۴۳۲)

☆☆☆

منم صاحب عمود و جا نشین حمزہ در گرداں
منم لندھور بن سعداں شجاع و رستم دوراں
(ایضاً، صفحہ ۶۸۱)

☆☆☆

سعد بن قباد، بادشاہ لشکر اسلام کے نعرے

منم شاہ شاہاں فریدوں حشم☆بہار گلستان کاؤس و جم
بمن می رسد بازوے بہمنی☆کہ اسفندیارم بہ روئیں تنی
("طلسم ہوش ربا" جلد اول، از محمد حسین جاہ، نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۳۰، صفحہ ۲۵۷)

☆☆☆

منم شیر میدان دشت نبرد☆کہ رستم بہ پیشم شود گرد برد
چو تیغ یلی بر کشم از غلاف☆تزلزل فتد درمیان مصاف
بہ تخت شہی می کنم جاے گاہ☆منم شاہ سلطان عالم پناہ
("طلسم فتنہ نور افشاں" جلد اول، مصنفہ احمد حسین قمر، لکھنو، نول کشور پریس، ۱۸۹۶، صفحہ ۱۸۱)

☆☆☆

رستم علم شاہ بن امیر حمزہ کا نعرہ

علم شاہ رومی شہ فیل زور☆کہ بر تخت مزروق افگندہ شور
من آنم کہ نامم ز ہر انجمن☆نخوانند جز رستم پیلتن
(ایضاً، صفحہ ۲۶۰)

☆☆☆

قاسم بن رستم علم شاہ کے نعرے

ملک قاسم آں ترک خاور سپاہ☆زنم تیر بر ابر و نیزہ بہ ماہ
ز آب دم تیغ شستم زمیں☆ہمہ باختر شد بزیر نگیں
(ایضاً، صفحہ ۴۱۰)

☆☆☆

نورالدہر بن بدیع الزماں بن حمزہ اول کے نعرے

ز طفلی بہ جرأت ہنر داشتم
لقا را بیک دست بر داشتم
ظفر بر یلان عرب یافتم
شہ نوجواناں لقب یافتم

(''طلسم فتنہ، نور افشاں''، جلد اول، مصنفہ احمد حسین قمر، نول کشور پریس لکھنو، ۱۸۹۶، صفحہ ۳۷۰)

☆☆☆

ہمائے اوج رفعت بادشاہ عرصہء مردی
کہ شاہانش جہانگیر و فلک گیتی ستاں خواندہ
پناہ لشکر اسلام نورالدہر کز بیمش
عدو در رزم گاہش صد ہزاراں الاماں خواندہ

(ایضاً، صفحہ ۴۱۰)

☆☆☆

چالاک عیار بن عمرو عیار کا نعرہ

بہ عیاری من آنم چست و چالاک
بہ چشم دشمن اندازم کف خاک
نہ یابد باد گرد تیز گامم
خلیفہ اولم چالاک نامم

(ایضاً، صفحہ ۶۲۷)

☆☆☆

یہ نعرے میں نے کسی کوشش کے بغیر دو چار داستانوں سے نکال لئے ہیں، پھر بھی ان مثالوں سے پوری داستان امیر حمزہ میں نعروں کے تنوع اور تحرک کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ اس بات سے بھی داستان کے نعروں میں تنوع اور رنگا رنگی کا کچھ پتہ لگ سکتا ہے کہ اس انتخاب میں وہ نعرے بہت کم ہیں جو بار بار دہرائے گئے ہوں۔ زیادہ تر نعرے ایک ہی دو بار لگائے گئے ہیں۔ اور یہ بات تو ظاہر ہی ہے کہ ان نعروں کی حیثیت صرف رسمی نہیں ہے۔ بیانیہ کا تحرک قائم رکھنے میں ان کا بھی حصہ ہے۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا، "نعرہ" کو اگر ایک صنف قرار دیں تو ہمارے داستان گو اس کے موجد قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ اور اس میں تو بہر حال کوئی شک نہیں کہ نعرے کو جس کثرت اور کامیابی سے ہماری داستان امیر حمزہ نے برتا ہے، اس کی مثال کم ملے گی۔ میرے علم میں تو بہر حال کوئی مثال نہیں۔ لیکن اگر نعرے کا تخلیقی استعمال، یا بعض زیادہ وسیع و بسیط چیزیں، مثلاً خود طلسم، ہندوستانی داستان گویوں نے کم و بیش ایجاد کیں، تو دوسری بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو تمام زبانی بیانیوں میں مشترک ہیں۔ چنانچہ داستان امیر حمزہ کے بعض عناصر، یا موتیف، motif ایسے ہیں جو نفس مطلب کے لئے زیادہ اہم نہیں ہیں، لیکن داستان جن سے توجہ انگیز بنتی ہے۔ اور یہ موتیف کم و بیش تمام زبانی بیانیوں میں مل جاتے ہیں۔ ان کی ایجاد کا سہرا کسی ایک مصنف، حتیٰ کہ کسی ایک ملک کے بھی سر نہیں باندھ سکتے۔ الف لیلہ ہو یا کتھا سرت ساگر، یورپ کی داستانیں ہوں یا افریقی، بعض عنصر ان سب مین کسی نہ کسی بھیس میں موجود ہیں۔ یہ چیز داستان کو ایک بین الاقوامیت، اور داستان کی دنیا کو اپنی ہی طرح کی آفاقیت عطا کرتی ہے۔ بقول میلکم لائنز Malcolm Lyons، جاوا میں بھی داستان امیر حمزہ کے نقوش متداول ہیں، اور کتھا سرت ساگر، یا جاتک کہانیوں کے عناصر الف لیلہ میں ملتے ہیں۔

مثال کے طور پر، خوش خوراکی ایسی صفت ہے جو زبانی بیانیہ کے کسی نہ کسی کردار

میں ضرور ملتی ہے۔ داستان امیر حمزہ کی تمام روایتوں میں عادی نام کا ایک پہلوان انتہائی کثیر الغذا ہے۔اس کے کھانے کا حال غالب لکھنوی نے یوں لکھا ہے:

> امیر نے عادی کو اپنی فوج کا سپہ سالار، اور لشکر کا ہراول، اور داروغہ دیوان خانہ و فراش خانہ و نقار خانہ کا کیا۔ عمرو نے حسب الحکم امیر عادی سے پوچھا کہ آپ کے کھانے کے واسطے جس قدر جنس وغیرہ درکار ہو، فرما دیجیے۔ عادی نے کہا کہ یہ تو گھر ہے، مجھے قوت لایموت چاہیئے۔ عمرو نے کہا، آپ ہر چیز کا نام و مقدار کہہ دیجیے، تا داروغہ آپ کے باورچی خانے میں پہنچا دیا کرے، گول گول کہنا کیا ضرور ہے۔ عادی نے کہا، اچھا بھائی، داروغہ سے کہہ دو کہ صبح کو اکیس اونٹ کی نہاری کھاتا ہوں، اور دو پہر کو اکیس ہرن اور اکیس دنبہ کے کباب شراب انگوری کے اکیس شیشوں کے ساتھ گزک کرتا ہوں۔ اور اکیس اونٹ، اور اسی قدر ہرن اور دنبہ، اور اسی قدر گاؤ کے گوشت کا قلیہ شب کے کھانے کے واسطے تیار ہوتا ہے۔ اور اکیس سو من آٹے کی روٹیاں دونوں وقت میں کھاتا ہوں۔ اگرچہ سیری جیسی چاہیئے، ویسی نہیں ہوتی ہے، مگر ہاں اگر کبھی دعوت کبھی کہیں ہوتی ہے تو اس روز سیر ہو کے کھاتا ہوں (صفحہ ۶۳)۔

"جدید ترقی یافتہ" ذہن کے لوگ اس دل ہلا دینے والی فہرست کو "مشرقی مبالغے" پر محمول کریں گے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میلکم لائنز اپنی کتاب The Arabian Epic، جلد دوم، مطبوعہ کیمبرج، ۱۹۹۵، کے صفحات ۳۵۵/۳۵۶ پر لکھتا ہے:

> ہرقل (Hercules) اپنے کھانے اور اپنی جنگوں کے لئے یکساں مشہور ہے۔ آسٹی ڈامس (Astidamas) بالعموم روزانہ چالیس پونڈ گوشت کھاتا اور اٹھارہ بوتلیں شراب کی پیتا تھا... مائلو (Milo) دن بھر میں ایک نوعمر بیل کو کھالیا کرتا تھا۔ "جدید یونانی لوک کہانیاں" (صفحہ ۴۷) میں مذکور ہے کہ کثیر الغذا ہونا، اور وحشیانہ طور طریقے والا ہونا پھرتیلے اور تنومند ہیرو کی پہچان ہے، اور اس بات کا ذکر جگہ جگہ ملتا ہے... مارگوتا (Margota) ایک پوری بھینس کھا جاتا ہے، اور پھر پنیر یا پھل کی فرمائش کرتا ہے... گول (Goll) اپنی بستی میں سب سے زیادہ طاقتور شخص تھا، اور وہ سات بارہ سنگھوں کا گوشت ایک وقت میں کھاتا تھا... آئیڈولیش Idolische] کے بارے میں ہے کہ اس] نے کھانا مانگا۔ ایک مکمل بیل بھون کر اس کے سامنے لایا گیا۔ اس نے اسے سارے کا سارا کھالیا، اور پینے کو کچھ مانگا تو لوگ اس کے لئے بیئر beer کا پورا مٹکا لائے جسے اٹھانے کے لئے بیس آدمی درکار ہوئے... مہا

> بھارت میں ہے، "تم بڑے کھانے والے اور اور اپنی قوت پر بڑا گھمنڈ کرنے والے تھے"... "روس کے رزمیہ گیت" نامی کتاب میں ہے (صفحہ ۱۸۶)، "میں ۱۱۲ کلوگرام آٹے کی روٹیاں، تین بیل، اور اسی اعتبار سے شراب کی خوراک ایک وقت میں کرتا ہوں۔" آئر لینڈ کی "داستان کوکلن" (The Cuchullin Saga) میں یوں ہے کہ فرگس Fergus، سات بنڈیلے، سات گائیں، اور سات مٹکے شراب ایک وقت میں غذا کرتا تھا"... بانٹو (Bantu، جنوب افریقہ) کی کہانیوں میں ایک پہلوان نے پیدائش کے چند ہی گھنٹے بعد مسلم بیل کھالیا۔

دشمن کے کسی بڑے آدمی کو قابو میں کر کے اس کی ڈاڑھی مونڈ دینا عمرو عیار کا خاص فن ہے۔ اس کے نعروں میں ایک نعرہ یہ بھی ہے کہ وہ "ریش تراشندہ، کافراں" ہے۔ عمرو کی ریش تراشی کا سنگین ترین کارنامہ "کوچک باختر"، مصنفہ شیخ تصدق حسین، میں ہے۔ یہاں وہ ساحروں کے "خدا" لقا (زمرد شاہ باختری) کی داڑھی پیشاب سے مونڈتا ہے۔ یہ وہی لقا ہے جس کی ڈاڑھی کا بال بال موتیوں سے پرویا ہوا ہے، اور جس کے بارے میں غالب کا شعر ہے۔ حسن اتفاق سے اس شعر میں عمرو کا ذکر بھی آگیا ہے۔ غالب نے عمرو کا صحیح (داستانی) تلفظ عَمر، بروزن "خبر" اپنے شعر میں باندھا ہے۔ (بعض نسخوں میں تو اس تلفظ کا اس قدر التزام ہے کہ وہاں "اَمر" لکھا ملتا ہے)۔

> در معنی سے مرا صفحہ لقا کی ڈاڑھی
> غم گیتی سے مرا سینہ عمر کی زنبیل

اب عمرو کا حال اور لقا کی بدحالی دیکھئے:

عمرو پھر حجاب قدرت اٹھا کے لقا کے پاس گیا اور زنبیل
سے ایک استرا بہت تیز دم، اور ایک کٹوری چاندی کی نکال
کر اس کٹوری میں پیشاب کیا۔ اور لقا کی چھاتی پر چڑھ کر
ایک کپڑے کا پچارا بنایا، اور اس سے وہی پیشاب لقا کے
منھ پر چھڑک چھڑک کے استرے سے تمام ڈاڑھی لقا کی
مونڈلی۔ مگر دو بال باقی رکھ کر، ایک بال میں تو ایک ذرا
سا پرچہ کاغذ کا بدیں مضمون، اشعار۔

عمروم که کلاه از سر قیصر ببرم
رنگ از رخ بختک بد اختر ببرم
از محفل خسرواں چو گردم ساقی
تیغ و سپر و سبو و ساغر ببرم

اے مشرک خدا علیہ اللعن والعذاب لقا، منم شاہ عیاراں
عمرو بن امیہ نامدار۔ کیا کروں مجبور ہوں کہ مجھے حکم
سلطان والا شان امیر حمزہ، صاحب قران کا نہیں ہے۔
ورنہ میں تجھے ابھی جہنم واصل کر کے چلا جاتا۔ فقط بطور
چشم نمائی تیری ریش نا مبارک کو پیشاب چھڑک
چھڑک کر مونڈے لئے جاتا ہوں۔ نام میرا سر برندہء
جادوگران و باج ستانندہء ریش کافراں مشہور و معروف
ہے... یہ لکھ کر اس بال میں باندھ دیا، اور دوسرے بال

> میں گھنگھرو چھوٹے چھوٹے باندھ کے لقا کو ایک ریچھ
> والے کی صورت... قائم کیا۔ (مطبوعہ نول کشور پریس،
> لکھنو،۱۹۰۱، صفحہ ۲۴۱)۔

داستان امیر حمزہ میں ریش تراشی کے مناظر نہایت دلچسپ اور ظرافت انگیز ہیں، لیکن عمرو جیسا عیار ہر زبانی بیانیہ کو نصیب بھی نہیں۔ ورنہ دشمن کی ریش تراشی زبانی بیانیہ کا بہت مقبول عنصر ہے۔ میلکم لائنز نے لکھا ہے:

> ان تہذیبوں میں، جہاں بال کو مردانگی کا نشان قرار دیتے
> ہیں، کسی دشمن کی ڈاڑھی کے بالوں کو کاٹ پیٹ کر اس
> کی شکل بگاڑ دینا ذلت اور توہین کی روایاتی علامت
> ہے۔ کتاب شموئیل (باب دوئم، آیت ۱۰/۴) میں ہے،
> ''پھر حانون نے داؤد کے نوکروں کو پکڑا اور ان کی نصف
> نصف ڈاڑھیاں مونڈ ڈالیں۔'' Appolonius of
> Tyana، صفحہ ۲۰۷ پر ڈومیشن Domitian، اپولونی اس
> Appolonius کی ڈاڑھی اور سر کے بال کتروا ڈالتا
> ہے... بانٹو Bantu قوم کے Myths and
> Legends of the Bantu میں ہے، ''اگر وہ بازی
> ہار جاتا تو اسے نہ صرف اپنا راج پاٹ ہارنا پڑتا، بلکہ اپنے
> دشمن کے ہاتھوں اپنا سر بھی منڈانا پڑتا۔'' (میلکم لائنز،
> The Arabian Epic، جلد دوم، کیمبرج، ۱۹۹۵،
> صفحہ ۳۵۷)۔

یہ تو غیر ملکوں کی بات تھی، اب اپنے ملک میں آیئے تو "کتھا سرت ساگر" میں روپینکا کی کہانی میں ہے (جلد اول، صفحہ ۱۴۶) کہ لوہا جنگھا، جو روپینکا کا چاہنے والا ہے، روپینکا کی ماں سے دشمنی رکھتا ہے۔ وہ وشنو جی کے بھیس میں روپینکا کے پاس آتا جاتا ہے، اور روپینکا کی ماں پر یہ چال چلتا ہے کہ روپینکا سے کہتا ہے کہ تمھاری ماں جنت میں جانے کی تمنا رکھتی ہے۔ اس تمنا کے پوری ہونے کے لئے اسے اپنی شکل بدلنی ہو گی، لہٰذا

> استرا لے کر اس کا سر مونڈ دو، لیکن اس طرح کہ جب
> اس کے بالوں کے صرف پانچ لچھے رہ جائیں تو اسے انسانی
> کھوپڑیوں کا ہار پہنا دو۔ اور اس کے کپڑے اتار کر ایک
> طرف کالا اور ایک طرف لال رنگ دو۔

اس طرح، زبانی بیانیہ کی صفات میں ایک اہم صفت یہ بھی ہے کہ اس کے عناصر motif مختلف ملکوں اور مختلف روایتوں میں مشترک ہوتے ہیں۔ اس کا مطلب تخلیقی تحرک کی ناکامی نہیں، بلکہ اس کا وفور ہے۔ پہلے سے حاصل شدہ عناصر کا تخلیقی استعمال، ان کی ایجاد سے کم نہیں بلکہ بعض اوقات ایجاد سے زیادہ وقعت کا بھی حامل ہو سکتا ہے۔ اسے مضمون آفرینی سے مشابہ قرار دیا جائے تو غلط نہ ہو گا۔ بنی بنائی چیز کے لئے نیا موقعہء استعمال تلاش کرنا نئی چیز ایجاد کرنے سے زیادہ مشکل ہو تو کچھ عجب نہیں۔

مندرجہ بالا خصوصیات کی روشنی میں کسی داستان کو کسی خاص ملک یا وقت سے منسوب کرنا درست نہیں۔ جو چیز دست بدست اور سینہ بہ سینہ آئی ہو، اسے ہر اس زبان اور ملک کی میراث سمجھنا چاہیئے جہاں وہ مروج ہو۔ داستان کا متن کسی تحریری متن کی طرح متعین، یا تقریباً متعین نہیں ہوتا، لہٰذا اسے کسی کی ذاتی ملک قرار دینا ٹھیک نہیں۔ جیسا کہ

میں آگے چل کر واضح کروں گا، (باب موسوم بہ "زبانی بیانیہ: (ا) اس کا میداں ہے جدا")۔ داستان جتنی بار سنائی جائے، اتنی بار "تصنیف" ہوتی ہے، چاہے سنانے والا وہی شخص ہو۔ گذشتہ صفحات میں بھی اس پر گفتگو ہو چکی ہے۔ گیان چند نے اپنی قابل قدر تصنیف "اردو کی نثری داستانیں" کے جدید ایڈیشن کے صفحہ ۱۲ پر لکھا ہے:

> اس کتاب کی اشاعت اول کے بعد محترمی قاضی عبدالودود نے مجھ سے کہا کہ "الف لیلہ" ہماری چیز نہیں ہے۔ آپ نے اس کو زیادہ جگہ دی ہے۔ میں [گیان چند] سوچتا ہوں اگر فارسی سے آئی ہوئی داستانوں کو ہم نے اپنایا تو عربی سے مستعار اس شاہکار سے ہم کیوں کر صرف نظر کر سکتے ہیں؟ "الف لیلہ" عالمی ادب میں ایک درخشاں مقام رکھتی ہے۔ اردو کے اس کے متعدد ترجمے ہیں۔ یہ اسی طرح ہمارا مال ہے جس طرح "چار درویش" اور "حاتم طائی" وغیرہ۔

گیان چند کا اصول بالکل صحیح ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو خود "الف لیلہ" کو مغربی ادب کی روایت میں کوئی جگہ نہ ملتی۔ بورہیس نے کیا عمدہ بات کہی ہے کہ " 'الف لیلہ' اتنی وسیع و بسیط کتاب ہے کہ یہ کوئی ضروری نہیں کہ وہ پڑھی ہی گئی ہو۔" اس قول محال کا مطلب یہ ہے کہ "الف لیلہ" کا اثر ہر طرف ہے، اور ان لوگوں پر بھی ہے جو اس سے براہ راست واقف نہیں۔ جس طرح لندن، ٹوکیو، نیویارک وغیرہ شہروں کو دیکھے بغیر بھی ہم ان سے متاثر ہوتے رہتے ہیں، اسی طرح "الف لیلہ" اور مغربی ادب کا معاملہ ہے۔

رابرٹ اروِن Robert Irwin کہتا ہے کہ اگر کوئی پوچھے کہ مغربی ادب پر "الف لیلہ" کا کیا اثر ہوا، تو وہ محض ایک جواب کا تقاضا نہیں کر رہا ہے، بلکہ اسے جوابات کے ایک سلسلے کی ضرورت ہے، اور یہ جوابات سوالوں کے ایک پورے گروہ کے متعلق ہیں جو آپس میں پیچیدہ طریقوں سے منسلک و مرتبط ہیں۔ اپنی کتاب The Arabian Nights: A Companion (ایلن لین، پنگوئن پریس، ۱۹۹۴) کے صفحہ ۲۳۷ پر وہ مزید کہتا ہے:

> یورپ اور امریکہ میں "الف لیلہ" کے تراجم اٹھارویں صدی کا آغاز ہونے کے ساتھ اس کثرت سے متداول ہوئے کہ آج مغربی ادب پر اس کے اثر کے بارے میں پوچھنا کچھ ایسا ہی ہے جیسے مشرقی کہانیوں کے اس دوسرے عظیم مجموعے کے اثر کے بارے میں پوچھنا ہے، جس کا نام انجیل ہے... مغرب کی تہذیب میں انجیل اس گہرائی تک جاگزیں ہے کہ آج ایسے بہت سے لوگ ہیں جنھوں نے یہ کتاب کبھی کھولی بھی نہیں ہے، لیکن پھر بھی انھیں انجیل کی تعلیمات اور اس میں بیان شدہ قصوں کے بارے میں خاصی بسیط معلومات ہیں۔ اسی طرح، ایسے بھی لوگ ہیں جنھوں نے "الف لیلہ" کو کبھی پڑھا نہیں، لیکن جو علی بابا، علاء الدین، اور سند باد کو جانتے ہیں، یا ان کے بارے میں جانتے ہیں۔

لہٰذا اس میں تو کوئی شک نہیں کہ داستان ہر اس جگہ کی ہے، جہاں وہ مقبول ہو،

سنی سنائی جائے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، جارجیا (گذشتہ دنوں کے سوویٹ روس کا ایک ملک، جس پر مسلمانوں کی تہذیب کا گہرا اثر ہے) میں امیر حمزہ کی داستان بے حد مقبول ہے۔ عرصہ ہوا (سوویٹ روس کے سقوط کے پہلے) ایک روسی خاتون مجھ سے ملنے آئیں (افسوس کہ ان کا نام اس وقت بھول گیا ہوں)۔ وہ داستان پر کام کر رہی تھیں، اور مجھ سے تبادلہء خیال کی مشتاق تھیں۔ جب میں نے ان سے کہا کہ داستان امیر حمزہ کی اصل غالباً ایرانی ہے لیکن یہ دنیا کے کئی ملکوں (بشمول جارجیا) میں تقریباً قومی قصے کا درجہ رکھتی ہے، تو وہ اس قدر ناراض ہوئیں کہ انھوں نے پھر مجھ سے کوئی زیادہ گفتگو نہ کی۔ ان کا کہنا تھا کہ داستان امیر حمزہ کی اصل جارجیائی ہے، اور ایرانیوں یا ہندوستانیوں کا اس پر کوئی حق نہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ بات زبانی بیانیہ کے اصول ارتقا کی نفی کرتی ہے۔

بعض لوگوں نے کہا ہے کہ تمام قصہ کہانیوں کی اصل (یا کم سے کم ان قصہ کہانیوں کی اصل، جو مکتوبی طور پر "الف لیلہ" میں ملتی ہیں)، ہندوستان ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ پالی زبان میں "جاتک" کہانیاں، جو مہاتما بدھ سے متعلق ہیں، تمام قصوں کی اصل ہیں۔ جاتک کہانیاں اپنی موجودہ شکل میں پانچویں صدی میں مرتب کی گئیں، لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ملفوظی روپ میں پانچویں صدی سے بہت زیادہ پرانی ہیں۔ ان کے بعد ہماری "پنچ تنتر" کی کہانیاں ہیں جن کی قدیم ترین مکتوبی شکل چھٹی صدی کی ہے۔ ان کے بعد ہماری "کتھاسرت ساگر" ہے۔ اس کی موجودہ مکتوبی شکل کو سوم دیو نے ۱۰۷۰ کے آس پاس مرتب کیا، لیکن اس کی ایک قدیم تر صورت بھی تھی، جو اب نہیں ملتی۔ المسعودی، اور ابن الندیم (صاحب "الفہرست") کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ تمام قصہ کہانیوں کو ہندوستانی، یا ہندوستان سے ایران لائی ہوئی، قرار دیتے تھے۔ اگر داستان کے عناصر motif الگ الگ کر کے دیکھے جائیں (جیسا کہ اوپر میں نے دو مثالوں سے واضح کیا)، تو کہا جا سکتا ہے کہ داستان امیر حمزہ بھی اسی طرح الگ الگ راستوں سے ہوتی ہوئی، یک جا ہوتی اور

بکھرتی ہوئی، ہندوستان سے ایران گئی ہوگی، اور وہاں اس نے اپنا ایک نیا ہی روپ دھار لیا ہو گا۔

لیکن سچ پوچھئے تو یہ بحث، کہ داستان امیر حمزہ کس حد تک ہندوستانی ہے، اور کس حد تک "اسلامی"/ایرانی، بے معنی ہے۔ سہیل بخاری مرحوم کی تحقیق ہے کہ داستان امیر حمزہ کی بنیاد "مغازی حمزہ" نامی ایک کتاب ہے، جو حمزہ بن عبداللہ الشاری نامی ایک خارجی کی سوانح پر مبنی ہے۔ لیکن یہ محض قیاس ہے، اس معنی میں، کہ ممکن ہے کل کو حمزہ بن عبداللہ خارجی کی سوانح سے قدیم تر کوئی کتاب داستان امیر حمزہ کے اکثر مطالب پر مبنی دریافت ہو جائے۔ اور سوال یہ بھی ہے کہ کون سے مطالب، "رموز حمزہ" کے، "زبدۃالرموز" کے، غلیل علی اشک کے؟ سہیل بخاری مرحوم اس بات کو نظر انداز کر گئے ہیں کہ داستان کا کوئی متعین متن نہیں ہوتا۔ وہ جب تک سنی سنائی جاتی رہتی ہے، اس کا متن سیال رہتا ہے۔ داستان امیر حمزہ کے تمام عناصر motifs کی فہرست بنائی جائے تو شاید ہی کوئی ایسا عنصر ملے گا جو عہد قدیم کی کسی اور داستان/قصہ/رزمیہ وغیرہ میں نہ ملتا ہو۔

رابرٹ اروِن Robert Irwin نے اچھی بات کہی ہے کہ اچھی کہانیاں تہذیبی یا لسانی سرحدوں کا احترام نہیں کرتیں۔

> ایک قصہ روپ بدل کر دوسرا قصہ بن جاتا ہے۔ قصے اپنی وضع structure کی ہو بہو نقل بناتے ہیں، ورنہ اس کو مجمل سے مفصل کرتے ہیں، یا پھر اس کو پلٹ دیتے ہیں، یا موجز کر دیتے ہیں، یا دو اوضاع کو باہم جوڑ دیتے ہیں، یا ان پر رائے زنی کرتے ہیں۔ اور اس طرح وہ کایا کلپ کا ایک غیر مختتم کھیل کھیلتے ہیں۔ لیکن کیا کبھی کسی قصے کا کوئی "اولین" روپ تھا؟ یہ بات طے کرنا کم و بیش ہمیشہ ناممکن

ہی ہوتا ہے کہ کوئی قصہ سب سے پہلی بار کب لکھا گیا، یا
اسے کس طرح روایت کیا گیا۔ اور یہ کہنا تو بالکل غیر ممکن
ہوتا ہے کہ کسی قصے کا آخری روپ کیا ہوگا۔

داستان اگر مختلف سرچشموں سے استفادہ کرتی ہے، اور دوسری روایتوں کو مستفید بھی کرتی ہے، تو اس کا ایک طریقہ داستان در داستان بھی ہے۔ تمام کلاسیکی بیانیوں، اور شیکسپیئر کے ڈراموں تک میں، پلاٹ کے ساتھ تحت پلاٹ sub-plot بھی ہوتا ہے، بلکہ بعض اوقات ایک سے زیادہ sub-plot بھی ہوتے ہیں۔ قصہ در قصہ کا یہ وفور داستان گو کے لئے وسعت کے نئے نئے میدان فراہم کرتا ہے۔ یعنی جو بھی عنصر کسی اور داستان، یا کسی داستان کی کسی اور روایت میں اچھا لگا، اسے ہم نے اپنی داستان میں بجنسہٖ یا تھوڑا بہت بدل کر، داخل کر لیا۔ زبانی بیانیہ طوالت اور لچک دونوں کا تقاضا کرتا ہے۔ اور طوالت کے بغیر لچک نہیں آسکتی۔ لہٰذا داستان کی طوالت اس کی فنی ضرورت ہے۔ وہ داستان گو ہی کیا جو قصے کے اندر قصہ، الجھاوے کے اندر الجھاوا، پرانے واقعے سے نیا واقعہ نہ پیدا کر سکے۔ داستان کے جن نقادوں نے اس کی طوالت کا شکوہ کیا ہے، وہ داستان کی شعریات سے بے خبر رہے ہیں۔

یہ ضرور ہے کہ نئے واقعات، نیا تحت پلاٹ، نئی باتوں کا سلسلہ، جس قدر بے ساختگی اور بے تکلفی سے آئے، داستان گو اتنا ہی کامیاب ٹھہرے گا۔ یعنی ایک واقعے یا سلسلے کو دوسرے کے بطون سے نکلنا چاہیئے۔ ہر جگہ اتفاقات یا محض بے ربطی کا سہارا لے کر نئی بات، یا بیان کئے جاتے ہوئے وقوعے میں نیا منظر نہ ٹھونسنا چاہیئے۔ احمد حسین قمر اس معاملے میں کچے ہیں۔ ان کے یہاں اکثر جگہ کوئی نقاب دار شکار کھیلتا ہوا عین موقعے پر آپہنچتا ہے اور منظر کا رنگ بدل دیتا ہے۔ نقاب دار کی شخصیت کو قائم کرنے کی وہ کوشش نہیں کرتے۔

مثال کے طور پر، ''طلسم ہفت پیکر'' جلد دوم ،نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۱۵، صفحہ ۴۰۸ تا ۴۱۰، پر ایک واقعہ یوں ہے کہ جب لندھور بن سعدان گرفتار سحر ہو کر امیر حمزہ کے خلاف ہو جاتا ہے اور ان کے سرداروں سے جنگ شروع کر دیتا ہے:

لندھور نے کہا، اگر سامنا ہوا تو کیا میں صاحب قراں کو چھوڑ دوں گا؟ فوراً قتل کروں گا... لندھور گھوڑے پر سوار ہو کر طرف اپنے لشکر کے چلے تھے کہ طرف سے صحرا کے گرد اڑی۔ دیکھا، نقاب دار مرصع پوش بارہ ہزار جوانوں سے آکر پہنچا، ساتھ والوں کو آواز دی کہ اس ہندی کو مار لو، زندہ جانے نہ پائے۔ بارہ ہزار جوانوں نے لندھور پر بلوہ کیا۔ داراب نے جو دیکھا ہر طرف سے لندھور پر حربے پڑ رہے ہیں، طرف لشکر لندھور کے بھاگا۔ آ کے لشکر میں اطلاع دی کہ یارو جلد چلو نقاب دار مرصع پوش نے لندھور کو گھیرا ہے۔ تمام سرداران لندھور فوراً دوڑے، اس وقت آکر پہنچے کہ زخموں میں لندھور چور ہو رہا ہے۔ نقاب دار نے حکم دیا، مشکیں باندھ لو۔ لوگوں نے آکر لندھور کو گھیرا ہے۔ چاہتے ہیں لندھور کو پکڑ لیں۔ عیار نقاب دار نے چاہا ہے کہ حلقہ ہائے کمند مار کے لندھور کو گھوڑے سے اتار لوں، کہ داراب جست کر کے برابر عیار نقاب دار کے پہنچا۔ جنگ کر کے عیار نقاب دار کو ہٹایا۔ سرداران لندھور نے

لندھور کو گھوڑے سے اتار لیا، ہوا دار پر ڈال کے
بھاگے۔ دور تک نقاب دار نے پیچھا کیا۔ جب کئی کوس
لے بھاگے، تب پکار کر نقاب دار نے آواز دی، اے
لندھور، خبردار اگر ملازمان امیر کو تو نے ستایا تو سر میدان
آکر قتل کروں گا۔

یہ سب تو ٹھیک، اور اس واقعے نے وقوعے کو ایک پیچ بھی عطا کر دیا۔ لیکن یہ نقاب دار صاحب کون ہیں، کہاں سے اچانک آگئے، اور انھیں امیر حمزہ کی حمایت میں جنگ پر آمادگی کیوں ہے، یہ سب باتیں داستان گو نے بتائی نہیں ہیں۔ اور نہ بتانے کی وجہ کچھ اور نہیں، صرف بے ربطی بیان ہے، اور وقوعے میں ایک نیا موڑ ڈالنے، اور اسے طویل کرنے کا شوق، جسے ٹھیک سے پورا کرنے کا سلیقہ داستان گو میں فی الحال نہیں معلوم ہوتا۔

اب محمد حسین جاہ کے معمولی کمالات میں سے ایک کمال دیکھئے۔ "طلسم ہوش ربا"، جلد دوم، مطبوعہ نول کشور پریس کانپور، ۱۹۱۲، صفحہ ۲۴۴ سے ایک وقوعہ شروع ہوتا ہے۔ شہزادی براں بنت کوکب بادشاہ طلسم نور افشاں، اسلامیوں کی حمایتی ہو کر عمرو کی امداد کر رہی ہے۔ اب داستان گو یہ بیان کرنا چاہتا ہے کہ شہزادی براں بالکل اتفاقیہ طور پر شہزادہ ایرج بن قاسم بن رستم علم شاہ بن حمزہ، صاحب قراں کے عشق میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ اس کے لئے وہ کیا پیرایہ اختیار کرتا ہے، ملاحظہ ہو۔ طلسم آئینہ کی ایک شہزادی جس کا نام بلور ہے، پہلے ہی سے ایرج پر عاشق ہے۔ اس کی ماں آئینہ جادو پر یہ راز کھل جاتا ہے۔ وہ اسے قید کر دیتی ہے:

[۲۴۴] وہ قید خانہ اس طرح کا تھا کہ ایک باغ بہت عمدہ لگا

تھا، ایوان طلسمی اس میں بنا تھا۔ ایوان میں تخت طلائی پر ملکہ [بلور] کو لاکر بٹھادیا اور پاؤں میں سونے کی زنجیر بھر دی۔ اور ایک شیر کو بزور سحر صحرائے طلسم سے بلایا۔ زنجیر اس کی گردن سے باندھ کر پایہ تخت سے باندھ دیا، اور کہہ دیا کہ اے شیر اس عورت پاس جو کوئی بغیر حکم میرے آئے، اس کو کھا لینا، اور اس فخر مہ کی حفاظت کرنا۔ یہ کہہ کر چند خواصان خاص کو پہرے کے لیے مقرر کر کے آپ اپنے مکان میں آئی، اور ایک خط اپنی بہن کو لکھا۔ مضمون یہ تھا کہ اے بہن شعلہ دار یہاں مسلمانوں سے اور ہم سے بگڑ گئی۔ بھانجی تمھاری مسلمان ایرج کے نام پر عاشق ہوئیں۔ میں نے بلور کو قید کیا ہے۔ اب عاشق اس کا یقین ہے کہ طلسم پر چڑھ آئے گا۔ بڑی لڑائی ہوگی۔ تم کو چاہیئے کہ جلد ہمارے پاس [۲۴۵] آؤ۔ دیر نہ کرنا، تھوڑا لکھا بہت سمجھنا۔ یہ خط ایک ساحر کو دیا کہ وہ طلسم کوکب میں لے گیا۔ یہاں براں، عمرو کو لینے جانا چاہتی ہے، اور عمرو، ہوشیار چور کے مکان سے نکل کر باغ میں استقامت پذیر ہے۔ براں کے حکم سے حاکمان دربند جمع ہوتے جاتے ہیں۔ بارگاہیں استاد ہیں۔ شہر ہفت رنگ کے گرداگرد جلسہ ہے، کہ یہ نامہ دار، شعلہ دار کی بارگاہ دریافت کر کے وہیں پہنچا۔ اور [شعلہ دار] وہ نامہ پڑھ کر متفکر ہوئی۔ پھر خیال میں آیا کہ ملکہ براں سے اطلاع کرنا

چاہیئے، کیونکہ ملکہ تو مسلمانوں کے عیار کی اس قدر حرمت کرتی ہیں، اور مسلمان ان کے طلسم کو برباد کرنا چاہتے ہیں۔ کیا بعید ہے کہ جو ملکہ اس خط کے مضمون سے آگاہ ہو کر نامہ مسلمانوں کو لکھیں، اور بخاطر ملکہ، مسلمان طلسم آئینہ میں نہ آئیں۔ میری بہن کا گھر برباد ہونے سے بچے۔ غرض کہ وہ خط لئے ہوئے اندر قلعہ کے دارالامارۃ شاہی میں آئی۔ یہاں براں سریر سلطنت پر جلوہ فرما تھی کہ اس نے آکر تسلیم کی، پھر دست بستہ عرض رسا ہوئی کہ یہ خط میری بہن نے لکھا ہے۔ اہل اسلام طلسم برباد کیا چاہتے ہیں۔ حضور ان کو لکھیں، تا وہ فساد سے باز آئیں۔ اور مجھ کو میری بہن کے پاس جانے کی اجازت دیں۔ ملکہ نے یہ تقریر سن کر ایک قہقہہ مارا، اور فرمایا کہ ارے نادان، ہم شریک اہل اسلام کے ہو گئے ہیں۔ اگر ہمارا ابھی طلسم برباد ہو جائے جب بھی ہم کچھ نہ کہیں۔ اب تو جا، اور لوح طلسم، جو ہماری طرف سے مختار جادو وہاں ہے، اس کے پاس ہے، اس سے طلسم کشا کو دلا دے۔ اور آئینہ دار سے کہہ دینا کہ خبر دار خلاف حکم ہمارے نہ کرے۔ اگر جادۂ اطاعت سے قدم ذرا بھی ہٹایا تو اپنی سزا اپنے کنار میں دیکھے گی۔ شعلہ دار یہ باتیں سن کر گھبرائی، مگر کیا کر سکتی تھی؟ ملکہ سے منت پذیر ہوئی کہ حضور خفا نہ ہوں۔ میں اسی طرح اپنی بہن سے کہوں

گی۔ یہ کہہ کر وہاں سے رخصت ہو کر مع اپنے ملازمین کے سمت طلسم آئینہ چلی۔ جب یہ جا چکی تو ملکہ کو خیال آیا کہ ابھی عمرو کے لینے جانے میں عرصہ ہے، کیونکہ ابھی دربندوں کے مالک جمع ہو رہے ہیں۔ پس ایک احسان یہ بھی خواجہ پر کرنا چاہیئے کہ لوح طلسم آئینہ ایرج کو دلانا چاہیئے۔ ہر چند کہ شعلہ دار جا کر آئینہ دار کو حکم سنائے گی، لیکن [وہ] مطیع افراسیاب ہے۔ شاید اس طرف عرضی لکھے اور افراسیاب سے مدد طلب کرے، لوح طلسم کشا کو نہ دے تو ایرج کو بڑی مشکل پڑے گی۔ اس لحاظ سے، تجھ کو چلنا چاہیئے اور لوح دار سے لوح لے کر طلسم کشا کو دینا چاہیئے۔ یہ تجویز کر کے چاہتی تھی کہ چلے۔ پھر خیال آیا کہ تو ایرج کو پہچانتی نہیں، لوح لے کر کہاں پھرے گی۔ چاہیئے کہ مرقع تصویر منگا کر دیکھ لے۔ پس یہ خیال آتے ہی حکم دیا کہ مرقع شاہان جہاں لاؤ۔ ملازم [۲۴۶] حسب ارشاد حاضر لائے۔ ملکہ نے تصویر نواسے کی لقا کے، فرزند قاسم خاوری، خلاصہء نسل صاحب قران، شہزادہء ایرج نوجوان ڈھونڈ کر نکالی۔ اس تصویر پر جیسے ہی نگاہ پڑی، صورت تصویر چپ اور سن ہو گئی۔ نگار خانہء دل میں بہ مصوری عشق، حیرت نے نقشہ جمایا۔ دیوانگی کا خاکہ ہاتھ آیا۔ جس کی تصویر تھی اسے مصور ہُوَ الَّذی یُصَّوِرُ کُم فی الاَرحامِ نے بے مثال بنایا تھا۔ یہ

معلوم ہوتا تھا کہ مصور رشک مانی و بہزاد نے اور نقاش
کامل استعداد نے اس تصویر میں رنگ بہار بہشت منگا کر لگا
یا تھا۔ اور زلف مشکبار جوزا سے ہو بہو قلم بنا کر نقشہ کھینچا
تھا۔ یا گردہء مہتاب تاباں میں غبار جناب یوسف چھان کر
خاکہ اتارا تھا۔ پھر بھی ہر عضو پر عجز و قصور اپنا لکھ دیا تھا کہ
جیسی اصل تھی ویسی مجھ سے نقل نہ ہو سکی۔ زہے یہ پیکر
دل فریب، غارت گر صبر و شکیب، جس کو حور جناں دیکھ
کر فریب کھائے، اور پری کو ایسا سایہ ہو جائے کہ شکل
تصویر ہر دم محو دید رہے۔

بموجب، خمسہ ؎

چہرہ ہے ترا نور کی تنویر کا نقشہ
اور مصرع قد حشر کی تفسیر کا نقشہ
یاں تک ہے ترے حسن کی جاگیر کا نقشہ
مانی نے جو دیکھا تری تصویر کا نقشہ
سب بھول گیا اپنی وہ تحریر کا نقشہ

ترچھی ہے نظر تیر نگہ نوک سناں ہے
جس تیر کا مارا ہوا ہر پیر و جواں ہے
آفت کی ہے تلوار قیامت کی کماں ہے
اس ابروے خمدار کی صورت سے عیاں ہے
خنجر کی شباہت دم شمشیر کا نقشہ

ملاحظہ کیجئے کہ رعایت اور مناسبت لفظی کے کمالات ایک طرف، جاہ نے اس ذرا سی عبارت میں تفصیل کتنی بھر دی ہے، کتنی تفصیل کے امکانات ڈال دیئے ہیں، اور اصل واقعے، یعنی براں کا ایرج کے عشق میں مبتلا ہونا، کتنی تیاری سے بیان کیا ہے:

(۱) قید خانے کی تفصیل بیان کی ہے۔ یہ اور بھی لمبی ہو سکتی تھی۔

(۲) اس کا امکان رکھ دیا ہے کہ کوئی شخص بلور کو چھڑانے آئے اور اس کی جنگ طلسمی شیر سے ہو۔

(۳) طلسم کوکب اور شہزادی براں کا حال کچھ نہیں بتایا ہے۔ ضرورت پڑنے پر اسے موجز یا مطول بیان کر سکتے تھے۔

(۴) ایرج اور بلور میں عشق چل رہا ہے، لیکن براں اور ایرج کا عشق کچھ اور ہی دھوم دھام رکھتا ہے، اس کے لئے رنگارنگ بیان کی ضرورت تھی۔ لہٰذا پہلے تو براں کے لئے اس بات کا موقع پیدا کیا کہ وہ ایرج کی تصویر دیکھے اور اسے ایرج سے عشق ہو، اور پھر تصویر کا بیان کیا کہ ایرج کس درجہ حسین ہے۔ ان دونوں باتوں میں طوالت کا امکان داستان گو نے یوں رکھا ہے کہ:

(الف) براں "شاہان جہاں" کا مرقع منگاتی ہے اور اس میں ایرج کی تصویر ڈھونڈ نکالتی ہے۔ یہاں اس

> بات کا امکان ہے کہ کچھ، یا بہت سی تصویروں کا بیان کیا جائے، کہ مثلاً بادشاہ سعد بن قباد (جس پر بعد میں ملکہ بہار عاشق ہوتی ہے) ایسا ایسا حسن رکھتا ہے، بدیع الزماں بن حمزہ کا یہ رنگ روپ ہے، وغیرہ۔ اس طرح کئی ورق الٹتی پلٹتی براں اس ورق تک آتی ہے جس پر ایرج کی تصویر ہے۔
>
> (ب) ابھی تصویر کی محض تعریف ہی تعریف ہے، سراپا نہیں لکھا ہے۔ سراپا لکھنے میں طوالت کا ایک اور امکان تھا۔ یہاں جاہ نے ایک مخمس صرف کے دو بند لکھے ہیں جو عمومی باتوں پر مبنی ہیں۔

یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ "داستان روکنا" بالکل مختلف چیز ہے۔ داستان روکنے میں جزئیات بیانی اور تفصیلات کے علم کا اظہار ہوتا ہے۔ پلاٹ کے اندر پلاٹ داخل کرنا، چھوٹا یا بسیط، سادہ یا پیچیدہ، یہ بالکل الگ چیز ہے، اور داستان کی طوالت بڑی حد تک اسی کی مرہون منت ہوتی ہے۔ اسی لئے محمد حسین جاہ نے "طلسم ہوش ربا" جلد سوم کے اختتام پر طوالت داستان کو اس کی خاص صفت قرار دیا ہے۔ اس کی پوری تفصیل باب بعنوان "زبانی بیانیہ (۱)، اس کا میداں ہے جدا" میں ملے گی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ "طلسم ہوش ربا" کی چار جلدیں جو محمد حسین جاہ نے لکھیں، داستان کو طویل کرنے کے فن میں دوسروں پر ان کے تفوق کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں۔ گیان چند "ہوش ربا" سوم سے جاہ کا محولہ بیان نقل کرتے ہیں، لیکن یہ بھی کہتے ہیں (صفحہ ۸۱۳ / ۸۱۴):

> [داستان کو] آگے بڑھانے میں محض اطناب سے کام لیا گیا ہے۔ ارتقا نہیں۔ داستان میں تکرار بہت ہے۔ اسی قسم کے سحر، وہی عیاریاں، بار بار آتی ہیں۔ نئے نئے سحر اور نئی عیاریاں بھی جا بجا درج کی گئی ہیں، لیکن ان کا طریق کار زیادہ مختلف نہیں۔ ایک کہانی ہے۔ مینا نئی ہے لیکن آب مینا گداز وہی ہے۔ آخر اتنی بڑی داستان میں کہاں تک ہر مقام پر جدت پیدا کی جاتی؟ پھر بھی کم از کم "ہوش ربا" تک [۸۱۴] کسی منزل پر داستان غیر دلچسپ یا سمع خراش نہیں ہونے پاتی...
>
> داستان میں جو بھی نقائص ہیں وہ اس کے بیجا طول کا نتیجہ ہیں۔ لیکن ان سب کو اس کی رعنائیوں کے جلووں نے ڈھک دیا ہے۔ قصے کو پڑھیے، سب نکتہ چینی اور عیب جوئی فراموش ہو جائے گی۔

یہ بات بالکل درست ہے کہ داستان کو پڑھیں تو اس کی "برائیاں" فراموش ہو جائیں گی۔ لیکن جن باتوں کو گیان چند برائی پر محمول کر رہے ہیں، یعنی داستان کی طوالت، اور اس میں ایک ہی طرح کی باتوں کی تکرار، وہ برائیاں نہیں، بلکہ اس صنف کے تقاضے ہیں۔ داستان میں تکرار کے موضوع پر ہم نے کچھ بحث درج کی ہے (ملاحظہ ہوں ابواب موسوم بہ "داستان کی شعریات، (۱)"، "زبانی بیانیہ (۳)، حرکیات"، اور "سامعین")۔ طوالت کو ہم ابھی معرض بحث میں لائے ہیں۔ خود گیان چند تسلیم کرتے ہیں کہ جگہ جگہ نئی طرح کے طلسم، اور نئی طرح کی عیاریاں بھی ہیں۔ لیکن اسی سانس میں وہ یہ بھی کہہ دیتے

ہیں کہ ان کا "طریق کار زیادہ مختلف نہیں۔" لیکن حق بات تو یہ ہے کہ جب سحر و ساحری، اور عیاری، دونوں کے اپنے اصول اور قواعد اور طریقہ عمل ہیں، تو یہ شکایت بیجا ہے کہ مختلف طلسموں کے، اور مختلف عیاریوں کے بھی، طریق کار ہر جگہ ایک سے ہیں (یعنی دونوں اپنے اپنے اصول کے پابند ہیں)۔

یہ بات بھی مبنی بر انصاف نہیں کہ داستان میں جو بھی نقائص ہیں، سب اس کی طوالت کے باعث ہیں۔ انفرادی داستانوں، اور داستان گویوں، میں جہاں خرابیاں ہیں، وہ فن کارانہ ایجاد کی ناکامی، یا طوالت و تکرار کے باعث نہیں، بلکہ زبانی بیانیہ کے اصولوں کی عدم پابندی کی بنا پر ہیں۔ یا پھر بیانیہ اظہار کے لئے جو پیرایہ اختیار کیا گیا ہے، وہ کمزور ہے۔ متن میں زور یا تناؤ نہیں، یا نئے نئے واقعات اور تحت پلاٹ کے لئے مناسب تیاری نہیں کی گئی ہے۔ یا پھر بیان میں تناسب اور مناسبت کی کمی ہو سکتی ہے، الفاظ کا بیجا صرف ہو سکتا ہے۔ یہ سب زبانی بیانیہ کے عیب ہیں۔ طوالت اور تکرار تو اس کی قوت ہیں۔

اصل بات یہ ہے کہ ہر صنف اپنی جگہ پر مکمل اور نقص سے عاری ہوتی ہے۔ یعنی طور پر ہر صنف اپنے مقصد کے لئے کافی اور مثالی ہوتی ہے۔ اب اس صنف کو برتنے والے پر منحصر ہے کہ وہ اس سے کتنا اور کیا کام لیتا ہے، اس کے حدود کو کس طرح وسیع کرتا ہے (یا تبدیل کرتا ہے)، اور اس کے معنوی اور ہیئتی امکانات کو کس حد تک بروے کار لاتا ہے۔ داستان کا مطالعہ اسی کے قواعد کی روشنی میں نہ ہو تو ایسی ہی غلط فہمیاں ہوتی ہیں، جیسی کہ ہم مجنوں گورکھ پوری کے اس قول میں دیکھتے ہیں۔ یہ قول گیان چند نے اپنی کتاب کے صفحہ ۸۱۴ پر درج کیا ہے۔ مجنوں گورکھ پوری فرماتے ہیں کہ جب آپ داستان کو پڑھیں تو:

> ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آپ کی عقل پر کسی ملکہ بہار نے
> اپنا گلدستہ مار دیا۔ یا کسی ساحر نے سحر کر دیا، اور آپ کی فکر و

استدلال کے پاؤں کسی طلسم ہوش ربا کی زمین نے اس
طرح تھام لئے جس طرح کبھی کبھی عمرو عیار اور دوسرے
شاطران اسلام کے پاؤں تھام لیتی تھی۔

مغالطے سے قطع نظر، مجنوں گورکھ پوری کا مربیانہ انداز ناقابل قبول ہے۔ اگر ناول آپ سے یہ تقاضا کرتا ہے (اگر واقعی ایسا ہے) کہ ہم کو "بیان حقیقت"، یا "بیان واقعہ" سمجھ کر پڑھو، تو ٹھیک ہے، آپ ناول کے ساتھ یہ معاملہ کریں۔ لیکن داستان تو آپ سے ایسا کوئی تقاضا نہیں کرتی۔ داستان تو صاف کہتی ہے کہ یہ سب فرضی اور غیر نمائندگی پذیر anti-mimetic ہے۔ لہٰذا داستان سنتے یا پڑھتے وقت آپ کو اپنی "فکر و استدلال" کو معطل کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ مجنوں گورکھ پوری یوں بات کہہ رہے ہیں گویا داستان گو کوئی بچہ ہے (کلیم الدین صاحب کا بھی کچھ ایسا خیال تھا، تفصیل آگے آتی ہے)، اور جس طرح بڑے بوڑھے لوگ بچوں کے کھیل یا ڈرامے کو دیکھتے ہوئے ان کی ہمت افزائی کی خاطر ان سے یوں برتاؤ کرتے ہیں گویا سب معاملہ اصلی ہے، اسی طرح داستان کے قاری / سامع کو بھی چاہیئے کہ وہ عقل و استدلال کو بالائے طاق رکھ کر داستان سے معاملہ کرے۔ حالانکہ اصل معاملہ یہ ہے ہی نہیں۔ یہاں طلسم ہیں، اور ان کے اندر روزمرہ کی دنیا بھی ہے۔ نہ اسے اعتبار ہے، نہ اسے اعتبار ہے۔

گیان چند کی شکایت، کہ داستان میں ارتقا نہیں، دو اعتبار سے غلط ہے۔ اول تو یہ کہ ضرورت پڑنے پر داستان گو اس بات پر بالکل قدرت رکھتا ہے کہ اپنے کرداروں (خاص کر اہم کرداروں) میں مرور ایام کے ساتھ کچھ تبدیلیاں لائے۔ یا ان کے کردار کے ایسے پہلو بیان کرے جو اب تک ہم سے پوشیدہ رہے تھے۔ امیر حمزہ اور عمرو عیار، امیر حمزہ اور لندھور، آسمان پری (امیر حمزہ کی پرستانی بیوی) اور مہر نگار (امیر حمزہ کی زمینی بیوی) کے مابین

ایسے معاملات ہوتے ہیں جن میں ان کے کردار کے نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ لیکن سچ بات یہ ہے کہ کردار کا یہ ارتقاداستان کے لئے فروعی حیثیت رکھتا ہے۔ داستان اپنی وضع کے لحاظ سے خانہ بہ خانہ، یعنی modular، یا زنجیرہ نما ہے۔ کسی بھی خانہ بخانہ وضع میں ایک خانے کے اوپر، نیچے، یا دائیں، بائیں، خانے اس طرح رکھے جاسکتے ہیں کہ وہ آپس میں مربوط ہوں، اور ایک سے ایک کو طاقت بھی ملتی ہو، لیکن انھیں الگ بھی کیا جاسکے۔ اسی طرح، کسی بھی زنجیرے میں کڑیاں کم یا زیادہ کی جاسکتی ہیں، لیکن زنجیر کی quality میں فرق نہیں آتا، صرف quantity میں فرق آتا ہے۔ اسی طرح، داستان کے وقوعے بھی کم یا زیادہ کئے جا سکتے ہیں۔ ایسی صورت میں کردار، یا پلاٹ کا ارتقا کوئی خاص معنی نہیں رکھتا۔

ایک آخری بات یہ کہ داستان کا موضوع کیا ہوتا ہے؟ یا کم سے کم اتنا تو معلوم ہو کہ داستان امیر حمزہ کا موضوع کیا ہے؟ آخر کسی ایسے متن کا، جس کا حجم چالیس ہزار صفحات سے متجاوز ہو، کوئی موضوع بھی تو ہوگا؟ میرے علم واطلاع کے مطابق، یہ سوال صرف گیان چند نے پوچھا ہے۔ تو گویا یہ سوال پوچھنے کے قابل تھا ہی نہیں، یا داستان کے دیگر نقادوں کی توجہ اس بنیادی قضیے پر نہ گئی کہ اگر داستان کا کام "انسانی زندگی کی واقعیت آمیز عکاسی" نہیں، تو پھر یہ کس مرکزی خیال کے گرد ترتیب دی جاتی ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ دونوں ہی باتیں درست ہیں: یہ سوال کچھ خاص اہمیت نہیں رکھتا کہ داستان کا موضوع کیا ہوتا ہے؟ اور یہ بھی درست ہے کہ اگر ہمیں داستان کی شعریات متعین کرنی ہے، تو یہ سوال بہر حال پوچھا جانا چاہیئے تھا۔ اس بظاہر قول محال کا حل یہ ہے کہ عملاً تو داستان کو کسی موضوع کی ضرورت نہیں ہوتی۔ کسی بھی حقیقی یا فرضی لیکن بعید زمانے کے کسی بھی حقیقی یا فرضی ہیرو کے بارے میں داستان، یا داستانی بیانیہ کا مرتب ہو جانا کچھ مشکل نہیں۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہیرو کوئی بڑی بین الاقوامی یا قومی حیثیت رکھتا ہو۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ اپنی تاریخی حیثیت میں ہیرو کوئی بہت اچھا آدمی بھی رہا ہو۔

کوئی بھی شخص جس کے کارناموں میں سامعین کے ذہن اور تخیل کو اپنے حصار میں لے لینے کی قوت ہو، زبانی بیانیے کا ہیرو ہو سکتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں، کرشمہ جاتی charismatic شخصیت کا حامل کردار (خواہ وہ تاریخی ہو یا تخیلاتی) داستان کا ہیرو بن سکتا ہے۔ جدید زمانے میں ٹی۔ وی۔ کے طویل سیریل یا فلم کے ذریعہ داستان کی کمی پوری کی جاتی ہے۔ وہاں بھی ہم یہی صورت دیکھتے ہیں کہ کسی شخص کو ہیرو قرار دینے کے لئے یہ ضروری نہیں ہوتا کہ اس کے کردار کا ہر پہلو لائق استحسان ہو۔

عہد اورنگ زیب کے آخری دنوں میں دکن (جس کا بڑا حصہ آج آندھرا پردیش کہلاتا ہے) کے اندر دو شخص ایسے پیدا ہوئے جنھوں نے مغل شاہی نظام سے بغاوت کر کے اپنی سرداری قائم کرنی چاہی۔ دونوں کا عام طریق کار یہی تھا کہ ڈاکوں اور لوٹ مار کا بازار گرم کیا جائے، شہروں اور دیہاتوں کے حاکموں اور باسیوں کو ظلم اور ذلت کا نشانہ بنایا جائے۔ قتل، عورتوں کا اغوا، زنا بالجبر، کمزوروں پر تعدی، انھیں کسی بھی خبیث کام سے کچھ بھی پرہیز نہ تھا۔ ان میں سے ایک، جس کا نام پاپاڑو تھا، آج کئی تیلگو فلموں کی کہانیوں میں ہیرو کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ ذات کے اعتبار سے پاپاڑو تاڑی فروش (یعنی شراب فروشوں میں بھی سب سے کم تر) تھا۔ اس کی بہن البتہ ایک دولت مند بیوہ تھی۔ اس نے سب سے پہلے اپنی بہن کو بے شمار اذیتیں دے کر اس کی دولت حاصل کی اور سنہ ۱۷۰۰ کے آس پاس ڈاکے اور قتل وغارت سے بھری ہوئی اپنی نئی زندگی کا آغاز کیا۔

پاپاڑو نے بہت جلد بڑی قوت اور جمعیت اکٹھی کر لی۔ ۱۷۰۸ کے ماہ محرم میں پاپاڑو نے وارنگل پر اس وقت حملہ کیا جب وہاں کے ہندو مسلمان سب محرم کے رسوم کی ادائگی میں مصروف تھے۔ وارنگل کا قلعہ جب اس کے ہاتھوں مغلوب ہوا تو پاپاڑو کے لٹیروں نے تین شبانہ روز وہاں قتل وغارت برپا کیا۔ پاپاڑو نے وارنگل کے قاضی کی بیوی کو بجبر اپنے حرم میں داخل کیا اور اس کی آٹھ برس کی معصوم بچی کو اپنے ساتھیوں کے تفنن

کے لئے ناچنے گانے والیوں کے طائفے میں تربیت کے لئے ٹھونس دیا۔ اس زمانے میں پاپاڑو کا عام طریقہ تھا کہ عام مسلمان کا سر کاٹ کر لانے والوں کو وہ پانچ روپئے، اور اشراف طبقے کے مسلمان کا سر لانے والے کو پانچ ہن، یا پندرہ روپئے انعام دیتا تھا۔ براتوں کو لوٹ لینا، دلہن کو اٹھا لانا، گاؤں والوں اور اہل تجارت کا استحصال کرنا، پاپاڑو کو اس طرح کے کسی جرم سے عار نہ تھی۔ شکار کے معاملے میں وہ ہندو اور مسلمان میں فرق نہ کرتا تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس کے ساتھیوں میں ہندو مسلمان دونوں فرقوں کے لوگ تھے۔ پاپاڑو کے جرائم اور تشدد کا بازار کوئی دس سال گرم رہا۔ پاپاڑو کا انجام وہی ہوا جو ایسوں کا عموماً ہوتا ہے۔ مغل صوبہ دار یوسف خاں نے ۱۷۰۹ میں اسے شکست دے کر اس کے خزانے کی تلاش میں اس پر بہت ظلم کئے لیکن ناکام رہا۔ بالآخر یوسف خان نے پاپاڑو کا سر کٹوا کر شاہ عالم بہادر شاہ کی خدمت میں بھیج دیا اور اس کے جسم کے ٹکڑوں کی تشہیر کی، تاکہ سب کو اطلاع اور سبق ہو۔

ان باتوں کے باوجود، آج آندھرا پردیش میں ایسے لوک گیت مقبول ہیں جن کی رو سے پاپاڑو پر دیوتاؤں کی نگاہ مہر تھی، اور وہ بادشاہت کے لئے بنایا گیا تھا۔ انسان، جانور، شجر حجر، حتیٰ کہ دیوتا بھی پاپاڑو کے محکوم ہیں۔ اس کے مظالم کا ذکر ہوتا ہے، لیکن اس طرح کہ گویا وہ کوئی شاہی فرمان جاری کر رہا ہو۔ مثلاً اصل واقعے میں تو وہ اپنے مغلوب کی زبان کٹواتا ہے، لیکن لوک گیت میں وہ بادشاہوں کی طرح اس کے ناک کان قطع کراتا ہے۔ عورتوں پر ظلم و جبر کے واقعات، عام سفاکی اور بے دردی کی مثالیں، یہ سب پاپاڑو کے لوک گیت میں موجود ہیں، اور بیانیہ میں کہیں سے ان باتوں کے خلاف کسی قسم کی ناپسندیدگی کا اظہار نہیں ہوتا۔ پاپاڑو اپنے لوک گیت میں غیر انسانی، اور تقریباً دیوتاؤں جیسی پر قوت شخصیت کا حامل نظر آتا ہے، گویا اس کا محاکمہ عام انسانی قوانین کی رو سے نہیں ہو سکتا۔ اس کی موت کا واقعہ بھی اصل تاریخ سے بہت مختلف کر کے بیان کیا جاتا ہے۔ ایک بارہ برس کے لڑکے کی غلطی سے وہ زخمی ہوتا ہے، اور یہ محسوس کر کے کہ اب دنیا میں اس کا کام ختم ہو

چکا، وہ اپنا سر کاٹ لیتا ہے۔ لیکن زمین پر گرنے کے بجاے وہ سر آسمان میں پرواز کر جاتا ہے۔ پھر گولکنڈہ کا "بادشاہ" (مغل صوبہ دار؟) اس کے سر کو آسمان سے اترتا ہوا دیکھتا ہے تو اسے سونے کے طشت میں لے کر اس کی تعظیم کرتا ہے اور پاپاڑو کے لئے "شاہانہ" تدفین کا انتظام کرتا ہے۔

پاپاڑو کی داستان کی انھیں بنیادوں پر ایک مشہور تیلگو ادیب پی۔ وی۔ راجامنار نے ایک ڈراما لکھا ہے۔ لیکن زبانی داستان کے برعکس، جدید ڈرامے میں پاپاڑو تمام انسانی خوبیوں کا حامل نظر آتا ہے۔ اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کی "تکلیف دہ" اور "قبیح" چیزوں کو انگیز کرنے کی صلاحیت کے لحاظ سے زبانی بیانیہ اور جدید تحریری بیانیہ میں خاصا تفاوت ہو سکتا ہے۔ زبانی بیانیہ حیات و کائنات کے ناگوار پہلوؤں کو زیادہ کامیابی سے اپنے اندر سمیٹ سکتا ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا، یہ ضروری نہیں کہ داستان کا مرکزی کردار، یا وہ کردار جس کے گرد داستان تعمیر ہوتی ہے، ہمارے آپ کے معیار سے پسندیدہ اخلاق یا خواص کا حامل ہو۔ آگے ہم دیکھیں گے (باب موسوم "زبانی بیانیہ (۳)، حرکیات") کہ خود امیر حمزہ اور ان کے اہل خاندان بھی کئی قبیح حرکتوں کے مرتکب ہو سکتے ہیں۔

یہ بات ضرور ہے کہ وہ دوسرا "باغی" شخص، جس کا عروج پاپاڑو کے ساتھ ساتھ ہوا، رضا خان نامی مسلمان تھا، اور وہ مغل حکومت سے بغی ہونے کے پہلے مغل نظام کا ہی ایک اہم رکن تھا۔ لیکن کردار اور کارناموں میں مشابہت کے باوجود رضا خان کے بارے میں کوئی لوک گیت نہیں بنا، اور پاپاڑو کا لوک گیت آج تک بہت مقبول ہے۔ اس کی ایک سیدھی سادی وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ پاپاڑو ہندو تھا، اور مقامی بھی، اس لئے اسے مغل حکمراں کے خلاف، جو غیر مقامی بھی تھا اور مسلمان بھی، ایک طرح کا ہندو "مجاہد" اور حکومت ساز empire builder بنا کر پیش کر سکتے تھے۔ (اسی طرح، جس طرح انیسویں صدی کے اواخر سے شیواجی کو پیش کیا جانے لگا)۔ ممکن ہے کہ پاپاڑو کے بارے میں جو

فلمیں آج بنائی جا رہی ہیں، ان میں بھی یہ زاویہ موجود ہو۔

لیکن ذرا گہرائی سے دیکھیں تو (داستان، یا لوک گیت کا) معاملہ اتنا آسان نہیں ہے۔ اول تو یہ کہ پاپاڑو کے لوک گیت / داستان میں مسلمان مخالف خیالات یا تصورات نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ کہ پاپاڑو کے جرگے، اور اس کے مظلوم شکار، دونوں میں ہندو مسلمان یکساں نظر آتے ہیں۔ تیسری بات یہ کہ کیا ہندو کیا مسلمان، آج بھی حیدر آباد کے پرانے لوگ مغلوں کو غیر ملکی حملہ آور اور فاتح قرار دیتے ہیں، "اسلامی" نجات دہندہ نہیں۔ (حالانکہ اورنگ زیب نے گولکنڈہ پر قبضہ کرنے کا یہی جواز پیش کیا تھا کہ اس وقت کے بادشاہ ابوالحسن قطب شاہ [جو تاناشاہ کے نام سے مشہور ہے] نے زمام حکومت دو ہندو بھائیوں مدنا (وزیر اعظم) اور اکنا (سپہ سالار) کے سپرد کر دی تھی)۔ رضا خان کچھ بھی سہی، لیکن تھا وہ اسی نظام کا حصہ جسے دکن کے باشندے، خواہ ہندو خواہ مسلمان، غیر ملکی اور بیرونی سمجھتے تھے۔ لہٰذا رضا خان کے بارے میں کوئی لوک گیت یا داستان وضع نہ ہو سکتی تھی۔ (اس کے برخلاف شمال میں، اور بیسویں صدی میں بھی، سلطانہ ڈاکو کے بارے میں گیت اور قصے وضع ہوئے، کیوں کہ اسے انگریزی نظام کے باہر، اور اس کے متقابل فرض کرنا آسان تھا)۔

سب سے اہم بات یہ ہے کہ کسی دنیادار مسلمان کے بارے میں اسطور سازی اور کرامت و معجزہ طرازی بہت مشکل ہے، خاص کر جب وہ معاصر بھی ہو۔ مسلمانوں کی مذہبی تہذیب میں معاصر شخصیتوں، یا آنکھوں کے سامنے موجود جگہوں کے بارے میں اسطوری قصوں اور مقدس قصہ سازی hagiography کی جگہ بمشکل ہی نکلے گی۔ اس کے برخلاف، ہندو مذہبی تہذیب میں یہ شے قدم قدم پر آج بھی موجود ہے۔ اٹھارویں صدی کے ہندو / دکنی ذہن کے لئے اپنے معاصر پاپاڑو کے بارے میں یہ افسانہ طرازی آسان تھی کہ جب وہ بچہ تھا تو سات پھنوں والا ایک سانپ اسے دھوپ سے بچائے رہنے کے لئے اس پر

سایہ کرتا تھا۔ یہ کہنا بھی آسان تھا کہ گائیں اور دوسرے جانور پاپاڑو کی بولی سمجھتے اور اس کے حکم کی تعمیل کرتے تھے۔ یہ کہنا بھی آسان تھا کہ پاپاڑو بارہ سال کا تھا جب اس نے اپنی ماں سے کہا کہ میں دنیا میں نام کمانا چاہتا ہوں، لیکن اس کی ماں نے کہا کہ ابھی تم بہت چھوٹے ہو، ذرا بڑے ہو لینا تب باہر نکلنا۔ (داستان امیر حمزہ میں یہ بات عام ہے۔ ایک مثال کے لئے ملاحظہ ہو باب موسوم بہ "حافظہ، بازیافت، تشکیل نو")۔ یہ کہنا بھی آسان تھا کہ ایک بار جب ایک گدھے نے پاپاڑو کی تعمیل حکم نہ کی تو پاپاڑو نے اس کے ناک کان کٹوا ڈالے اور گدھے نے خوف سے بھاگ کر گولکنڈہ کے قلعے میں پناہ لی۔ اس گدھے کی زبوں حالی دیکھ کر تین ہزار گدھے بھاگ کر دلی واپس چلے گئے۔ (اس واقعے کی معنویت کسی شرح کی محتاج نہیں)۔ اور پھر یہ کہ پاپاڑو کی موت خود اس کے ہاتھوں ہوتی ہے، اور اس حادثے میں اتفاق کا عنصر بھی ہے۔ یعنی پاپاڑو در حقیقت کسی انسان کے مارے نہیں مر سکتا۔

ان سب سے بھی بڑھ کر یہ دو باتیں ہیں کہ (۱) پاپاڑو کی موت کے بعد گولکنڈہ کا "بادشاہ" پاپاڑو کے سر کو آسمان سے اترتا ہوا دیکھ کر اس کی تعظیم کرتا ہے، اور (۲) عام ہندوؤں کی طرح سپرد آتش کئے جانے کے بجائے پاپاڑو کو مسلمانوں کی طرح دفنایا جاتا ہے، اور ہندو مسلمان سب اس کی میت کی تعظیم کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مسلمان، جو اپنے مذہب کو تمام مذاہب میں برتر و بہتر قرار دیتے ہیں، یہ کبھی گوارا نہ کریں گے کہ ان کے کسی متن (زبانی یا تحریری) کے ہیرو کی آخری رسوم کسی اور مذہب کے طور طریقوں پر ادا ہوں۔ لیکن ہندو مذہب کی تہذیب میں کئی طرح کی باتیں روا ہیں، اور پھر ان واقعات کی سیاسی معنویت بھی ہے کہ اگر گولکنڈہ کا "بادشاہ" اور وہاں کے ہندو مسلمان سب ہی پاپاڑو کو تعظیم دیتے ہیں، حتیٰ کہ اس کی تدفین بھی اہل اسلام کی طرح ہوتی ہے، تو گویا پاپاڑو اب ایک حقیر تاڑی فروش نہیں رہ گیا، بلکہ طبقۂ اعلیٰ سے بھی طبقۂ اعلیٰ میں داخل ہو گیا۔

داستان امیر حمزہ میں مذہبی قصہ سازی hagiography تو نہیں، لیکن اس سے

مشابہ کئی چیزیں ملتی ہیں۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ اول تو یہ کہ یہ داستان پہلے پہلے جب بھی وجود میں آئی ہو، لیکن امیر حمزہ کا زمانہ اس سے بہت پہلے گذر چکا تھا۔ لہٰذا وقت اور مقام دونوں اعتبار سے وہ داستان سازوں سے اتنے دور تھے کہ ان کی ذات کو رومانی رنگ میں پیش کرنا اور انھیں romanticise کرنا کچھ مشکل نہ تھا۔ امیر حمزہ کی شخصیت تمام مسلمانوں میں قابل تعظیم اور محبوب ہے۔ ان کی شہادت کا واقعہ اسلام کی تاریخ میں کسی ہیرو کی موت کا پہلا واقعہ ہے، اور موت کے بعد ان کے لاشہ ء مبارک کی بے حرمتی کے واقعے میں داستان کی سی شدت اور ڈرامائیت ہے۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ "شیر خدا" کا لقب پہلے پہلے امیر حمزہ ہی کو ملا تھا اور ان کی شہادت کے بعد حضرت علی کو منتقل ہوا۔ اس طرح اسلامی روایت کے شجیع ترین شخص حضرت علی (خود جن کی ذات سے بھی بہت سے مقدس قصے وابستہ ہیں) اور امیر حمزہ کے مابین براہ راست ربط بھی موجود ہے۔

امیر حمزہ کی ذات پر حضرت آدم سے لے کر حضرت عیسیٰ تک تمام اولوالعزم نبیوں کی برکتیں ہیں، اور خواجہ خضر سے بھی انھیں برکت حاصل ہوئی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ انھیں ایران کے [غیر مسلم] پہلوانان پاستان کے بھی تحفے ملے ہیں۔ کوہ قاف کا بادشاہ شہپال بن شہرخ، اور نوشیرواں کا وزیر بزرجمہر بن بخت جمال (یہ دونوں اہل اسلام میں نہیں ہیں) اور شہپال بن شاہرخ کا وزیر عبدالرحمن جنی (جو اہل اسلام میں ہے)، یہ سب امیر حمزہ کے چاہنے والوں اور معاونوں میں ہیں۔ مختلف مہمات میں امیر حمزہ، یا ان کے رفقا کو ایسوں کی بھی حمایت حاصل ہوتی ہے جو اہل اسلام نہیں ہیں۔ کئی بار ایسا ہوتا ہے کہ امیر حمزہ کا مد مقابل کوئی ساحران کا مطیع ہو جاتا ہے لیکن اسلام نہیں قبول کرتا، کہ اسلام قبول کرنے کے بعد اس کی صلاحیت سحر محو ہو جائے گی اور وہ امیر حمزہ کے ساحر دشمنوں کا توڑ بزور سحر نہ کر سکے گا۔ لہٰذا وہ اپنے مشرب پر قائم رہ کر حامی اسلام ہوتا ہے۔ بعض دفعہ اہل اسلام ان کے مخالف بھی بن بیٹھتے ہیں (مثلاً "ہرمز نامہ" مصنفہ شیخ تصدق حسین کا حکیم طرطوس،

تفصیل کے لئے باب "زبانی بیانیہ (۳)، حرکیات" ملاحظہ ہو)۔

امیر حمزہ اور ان کے ساتھی جس قانون کی پابندی کرتے ہیں اس میں دو طرح کی چیزیں ہیں۔ ایک تو آئین فتوت، یا جواں مردی ہے۔ یہ ظہور پیمبر اسلامؐ کے بعد کی چیز ہے، لیکن براہ راست اسلام کے عام قانون سے مستخرج نہیں ہوئی ہے۔ دوسری چیز توحید ہے، جس کو توحید محمدی کہہ سکتے ہیں، لیکن یہ خیال رکھنا چاہیئے کہ داستان امیر حمزہ کے بیش تر واقعات کا زمانہ بعثت محمدی کے پہلے کا فرض کیا جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ داستان میں جگہ جگہ شہروں کے "اسلام آباد" ہونے، "کفار" کے "مشرف بہ اسلام" ہونے وغیرہ کا بھی تذکرہ ہے۔ بعض جگہ تو صاف صاف مسلک شیعی کا بیان اس طرح ہے گویا تمام مسالک میں یہی مسلک اسلامی ہے۔ (ملاحظہ ہو باب موسوم بہ "سامعین")۔ اس کے ساتھ یہ بھی ہے کہ بعض جگہ سرور کائنات محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم کی بعثت بھی خوش خبری بھی سنائی گئی ہے کہ یہ واقعہ ابھی پیش آیا ہے۔ (صاحب قران وقت کے ساتھی یہ خبر سن کر فوراً مسلمان ہو جاتے ہیں)۔ لیکن ان میں سے اکثر باتوں کا تعلق داستان گو کے سامعین سے ہے، خود داستان کے "مذہب" سے نہیں۔

ان باتوں کے باوجود، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، امیر حمزہ اور ان کے رفقا ہمارے سامنے کسی اعلیٰ "اخلاقی" آدرش کے نمونے کے طور پر نہیں پیش کئے جاتے۔ ان میں دنیاداری اور جہاں بانی کے تمام طور طریقے موجود ہیں۔ (ملاحظہ ہو باب موسوم بہ "زبانی بیانیہ (۳)، حرکیات")۔ مثلاً عام طور پر وہ خود دھوکا فریب نہیں کرتے (کبھی کبھی وہ ایسا کر بھی گذرتے ہیں)، لیکن ان کے عیار لوگ ہر طرح کے فریب، جھوٹ، اور تشدد کا ارتکاب بے تکلف کرتے ہیں۔ خود امیر حمزہ اور ان کے اہل خاندان کے بارے میں داستان میں کئی جگہ کہا گیا ہے کہ یہ لوگ احسان فراموش ہیں۔ اخلاف حمزہ میں دو گروہ ہیں، دست چپی اور دست راستی۔ ان میں اکثر ٹھنی رہتی ہے، اور خون خرابے تک کی نوبت آجاتی ہے۔ (احسان

فراموشی کے ذکر کی ایک مثال کے لئے دیکھیں باب موسوم بہ "زبانی بیانیہ، (۲)، موت، حیات، توفیق"، اور دست چپی / دست راستی چشمک کی ایک مثال کے لئے دیکھیں باب موسوم بہ "زبانی بیانیہ (۳)، حرکیات")۔ مذہب اسلام کا ذکر داستان کی بعض جلدوں میں یقیناً ہوتا ہے، اور بارہا ہوتا ہے، لیکن تاریخی صحت سے صریح لاپروائی، اور زمانی بے جوڑ پن anachronism کی کثرت کے باعث یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ امیر حمزہ کو (اور دوسرے صاحب قرانوں کو بھی) جو قوتیں حاصل ہیں، وہ ان کے اپنے کمالات روحانی کی بنا پر نہیں، بلکہ "تحائف بزرگاں" اور مہر پروری خداوندگار کے باعث ہیں۔ اصلاً یہ قوتیں unearned ہیں۔ ان کا کوئی براہ راست تعلق "اسلام" سے نہیں۔ ان کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ وہ خداے مسبب الاسباب میں پورا یقین رکھتے ہیں، جب کہ ان کے مد مقابل یا تو خود دعواے خدائی کرتے ہیں، یا ساحر ہیں، اور خود کو تخلیق غیر سبب پر قادر سمجھتے ہیں۔

داستان امیر حمزہ میں اسلام کا چرچا بہت ہے، لیکن سطحی، اور سامعین کے مذہبی مذاق سے زیادہ نہیں۔ اس کی سب سے اچھی مثالیں امیر حمزہ اور ان کے ساتھیوں کے ضابطۂ شراب نوشی اور اخلاق جنسی میں دکھائی دیتی ہیں۔ شراب کا معاملہ یہ ہے امیر حمزہ اور ان کے رفقا کو اس سے حذر نہیں، لیکن پلانے والا کافر نہ ہو۔ (تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو باب موسوم بہ "سامعین")۔ جنسی اخلاقیات کا قصہ یہ ہے کہ یہاں معاملات دو طرح کے ہیں: ایک تو "اختلاط ظاہری"، جسے آج کی زبان میں necking اور petting کہیں گے۔ اس کی تفصیل نہیں بیان ہوتی، لیکن یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ ہم آغوشی، بوس و کنار، (اور شاید "مساس") کی منزلیں طے ہو جاتی ہیں۔ شادی کے پہلے اس سے زیادہ کی اجازت اہل اسلام کو نہیں۔ شادی کے بعد "ہم بستری" ممکن ہے۔ اسے "اختلاط باطنی" کہا جاتا ہے۔ (کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے، لیکن بہت ہی شاذ، کہ شادی کے پہلے ہی اختلاط باطنی قائم ہو گیا ہو)۔ امیر حمزہ کے مد مقابل قوموں میں، خواہ ساحر ہوں یا غیر ساحر، انسان ہوں یا جن، تقریباً مکمل

جنسی آزادی ہے۔ وہاں incest سے لے کر امرد پرستی، سب کی اجازت ہے۔ بعض اوقات اس کی بنا پر کچھ نہایت خندہ آور، لیکن ذرا "فحش"، یا اگر فحش نہیں تو "عامیانہ" vulgar منظر بھی بیان میں شامل کر دیئے جاتے ہیں۔

امیر حمزہ کے ساتھیوں میں زنا بالجبر قطعی مفقود ہے، لیکن بردہ فروشی کو وہ لوگ برا نہیں سمجھتے، چاہے عورتیں چرا کر لائی گئی ہوں یا لوٹ کر، یا دھوکے سے اغوا کر کے (تفصیل کے لئے باب "زبانی بیانیہ (۳)، حرکیات" ملاحظہ ہو)۔ شادی کے بعد عورت کو حاملہ کر کے چھوڑ آنا اور پھر کبھی اس کی خبر نہ لینا، یا بہت دن بعد اہل و عیال کی خبر لینا، مسلسل اور متعدد، بلکہ ان گنت شادیاں کرنا، یہ باتیں بالکل عام ہیں۔ شادی کے بعد بیوی کو حاملہ کر کے چھوڑ آنا تو داستان کا عام عنصر (motif) ہے، اور شاہنامہ ءفردوسی کے وقت سے چلا آرہا ہے۔ لیکن بے حساب اور دھڑا دھڑ شادیاں کرنے کا رواج داستان امیر حمزہ اور "بوستان خیال" ہی میں دکھائی دیتا ہے۔ عورتوں کا احترام صرف اس قدر ہے کہ شادی کے پہلے اختلاط باطنی نہ ہوگا، لیکن شادی کے بعد اگر انھیں کچھ گزند پہنچ جائے تو اس کے بارے میں عام طور پر ایک بے حسی کا سارویہ نظر آتا ہے۔ مجموعی حیثیت سے داستان امیر حمزہ کے تمام بڑے کرداروں (کیا اسلامی اور کیا غیر اسلامی) کا سب سے اہم مشغلہ جنگ جوئی ہے، اور اسباب و علائق جہانبانی ان کے سروکاروں میں سب سے اوپر ہیں۔ داستان کی دنیا کا سب سے زیادہ توجہ انگیز پہلو اس کی "دنیائیت" (worldliness) ہے۔ یہاں اس قدر چہل پہل، اس قدر شور غل، حرکت و تغیر، مادی اشیا، اور متعلقات زیست کی اس قدر کثرت ہے کہ کوئی صفحہ کھولئے، معلوم ہوتا ہے ایک عظیم الشان منظر آنکھوں کے سامنے سے اس طرح گذر رہا ہے کہ ہم اس میں شریک بھی ہیں اور اس کے تماشائی بھی۔

دنیائیت کے ساتھ ساتھ، یا اس کا دوسرا رخ، داستان کا اعجوبہ پن ہے۔ یہ دنیا (داستان کی دنیا، لہٰذا ہماری دنیا) عجائب سے مملو ہے۔ امیر حمزہ کے اہم ساتھیوں اور

سرداروں کے صرف نام ہی انھیں اعجوبۃ العجائب ثابت کرنے کے لئے کافی ہیں۔ میدان جنگ، یا لشکر گاہ میں سرداروں اور ان کے جیوش کی یکے بعد دیگرے آمد، اور کسی کردار کی زبان سے ان کی آمد کا چشم دید بیان، یہ فن غالباً فردوسی کی ایجاد ہے، لیکن داستان امیر حمزہ میں اس کی وسعت اور شکوہ حد سحر تک پہنچ گئی ہے۔ فی الحال "ایرج نامہ" میں ایک موقعے پر سرداروں کی آمد کے بیان سے میں ناموں کی ایک فہرست اخذ کرتا ہوں:

> پہلوان عادی (اور اس کے چالیس بھائی)، کرتیت سپر گرداں، نعمان بن مظفر، مظفر شاہ یمنی، عامر شاہ رودباری، سیف ذوی الیدین، عنبر قلم، عطار درقم (منشیان لشکر)، فریدوں شاہ زمجرودی، ہمالی طائفی، سلطان بخت مغربی، قارن قار مغربی، اسد مار گیر، اسد اژدہا پیکر، اسد شیر پنجہ گیر، مروان دلاور، بہرام گرد بن خاقان چین، لندھور بن سعدان خسرو ہندوستان، اکرہہ ہندی، گوجر ملک دکھنی، یار شاملک قنوجی، سکندر دہلوی، فرخ ملتانی، محمود شاہ استنبولی، گوگریان ہندی، عادل شیر دل، فاضل شیر دل، فرہاد خاں یک ضربی، شام عاد زریں کمر، میدان عاد زریں کمر، سیم نیلی بر، صیقلان رومی، نقلان رومی، عزیز شاہ مصری، فریدوں شاہ یونانی، شعلۂ فراق جرد نیستانی، فضل کردستانی، ملک عنطر طلب انگیزی، ارد شیر دیو زودی، مثقال شاہ مغربی، ریحان شاہ مغربی، عمرد

بن حمزہ یونانی، لہراسپ اشقانولیس یونانی، صدف پوش
یونانی، عبد القہار حلبی، عبدالجبار حلبی، قاہر حلبی، طاہر
حلبی، شہنشاہ عراقی، مندویل اصفہانی، شہریار عراقی،
سلیمان شاہ فارسی، پیر فرخاری، خضران شاہ
کشمیری، ساکت شاہ کشمیری، بہرام شتر خوار، بہرام شیر
خوار، بہرام چوب گرداں، مرزبان خراسانی، مرزبان کلاہ
آہن، خسرو شیر دل، مالک اژدر، بہلول شاہ عدنی، سکندر
شاہ عدنی، بلال شاہ عدنی، علم شاہ رومی ابن
امیر حمزہ، قہرمان رومی، زہر مار رومی، آلاگرد فرنگی، مالاگرد
فرنگی، نہنگ بچہء دریائی، ساقط شاہ دربندی، مسروق
دیوانہ، صیدان شاہ، کپی ارزال کپی زلزال، اشہر کوتوال،
جمشید بن قباد، عرشی تاج دار، قرشی تاج دار، شاہ صفا،
ترک شاہ فرنگی، فیروز زہر خوار، ہردم بردعی دیوانہ، قندز
دیوانہ، سلطان سر برہنہ، طبی دیوانہ، طول شجر زنگی، طول
مست بربری، قاسم ششدری، ہاشم ششدری، بہمن
ارجاس کبودی، طوفان بن بہمن، اژدہائی بن بہمن،
طوغان بن بہمن کوہی، فرامرز عاد مغربی، ہلال عاد
مغربی، الچوب خاں شش گزی، جمہور جہاں سوز،
طرطوس تبر زن، کرب غازی، اندلس تیز رفتار، جام
اندلسی، شام اندلسی، فتاح پلنگینہ پوش، اہرمن

مازندرانی، قاسم خاور سپاہ ابن ایرج، قیماس خان خاوری، فیروز خان خاوری، تہمتن خان خاوری، ترک طہماس خجندی، الماس خان، ترک الوندی، طغرائے طغرل، نصر بن طول، طول آئینہ روے سمرقندی، ملک ہوشیار بلخی، ماہیار بلخی، کامگار بلخی، خسرو دزد، ہمایوں بن شداد، ملک مراد شاہ، قارن بن نراسپ، زراسپ نیزہ دار، مظفر بن ضیغم خون آشام، اردشیر پیکر دیو بند، لعلان لعل قبا، فیروز لعل قبا، سعدان شاہ، حوت بن سارنج، اخی سیستانی، کتارہ بن اخی سیستانی، بدیع الزماں بن امیر حمزہ، ہنر بیز تبریزی، سہیل تبریزی، توکل کشتی گیر، گہرش خطائی، ملک مجنوں، شاہ آہو گیر، شاہ گرشاسپ، خسرو شاہ، فضل بن گیاہور، قیس بن گیاہور، جیش بن گیاہور، نوح بن گیاہور، نصر بن گیاہور، شریط بن علقمہ، فریط بن علقمہ، طرید بن علقمہ، ارباب باختری، فضل بن آشوب، جاروب خوں ریز، ساروب خوں ریز، ترک جوشن پوش، قارن بلند کمان، ورقاے زنجیر خوار، طاہر بن قہرمان عجمی، سعد خرقہ نشین، سعید خرقہ نشین، جمشید دخمی، خورشید دخمی، قارن کرگدن سوار، ہوشنگ شاہ پیل دنداں، کاؤس شاہ پیل دنداں، جمشید شاہ اہرمن، سارنج بن اہرمن، قرطاس اژدر پوش، دیوانہ بلوچ، الوند کمیت

زنگی، ابلق زنگی، الماس زنگی، سہیل زنگی، فرخ سوار قلندر، فرخ بخت قلندر، اسکندر فرخ لقا، اسفندیار گیلانی، عمرو گور زاد ختنی، چوگان بن حمزہ، سلطان سعد، عمرو بن رستم، نورالدہر بن بدیع الزماں، خضران شاہ، عدلان شاہ، طہماس بن عنقویل دیو پرور، عنقویل دیو پرور، القاب، انساب، شبارنگ، کتارنگ، کوہ لخت دریا نشین، گلبن، گلباس، سام دزد، مقبل وفادار ("ایرج نامہ" اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، مطبوعہ لکھنو، ۱۸۹۳، صفحہ ۶۰ تا ۶۳)۔

سبحان اللہ، ایسے نام ایجاد کرنے کے لئے پہاڑ جیسا تخیل چاہیئے۔ ان کا تنوع، اور جدت اپنی جگہ پر ایک کارنامہ ہے۔ اور ان میں سے شاید ہی کوئی نام ایسا ہو جس کی کوئی مذہبی معنویت ہو۔ کیا عرب کیا غیر عرب، سب نام انوکھے ہیں اور اپنی مثال آپ ہیں۔ مذہبی متون میں ایسے نام نہیں ہوتے۔

مندرجہ بالا تفصیلات کی روشنی میں جناب گیان چند کا قول حقیقت سے بعید معلوم ہوتا ہے۔ "اردو کی نثری داستانیں" (جدید ایڈیشن، لکھنؤ، ۱۹۸۷) میں وہ لکھتے ہیں:

قصہ امیر حمزہ کا موضوع تبلیغ الاسلام ہے۔ امیر حمزہ کافروں کے استیصال میں زمین آسمان ایک کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھیں متعدد سرکش انسانوں موذی

دیووں، خود ساختہ خداؤں اور شریر ساحروں سے معرکہ
لینا پڑتا ہے (صفحہ ۷۴۹)۔

گیان چند کا مندرجہ بالا بیان "نوشیرواں نامہ" سے لے کر "لعل نامہ" (یعنی ان کے خیال میں شروع کی جلدوں) کے بارے میں ہے۔ اس میں تو کوئی شک نہیں کہ امیر حمزہ اور ان کے جانشین کافروں کے استیصال میں تاعمر غرق رہتے ہیں۔ لیکن کافروں کے سوا ان کے اور بھی دشمن ہیں، یعنی ایسے بہت سے بادشاہ، یا ساحر، یا خود ساختہ خدا، بھی ہیں جن کے مقابل ہونے کا کوئی ارادہ امیر حمزہ کی طرف سے نہیں ظاہر ہوتا۔ پہل امیر حمزہ کی طرف سے نہیں، بلکہ مدمقابل کی طرف سے ہوتی ہے۔ "طلسم ہوشربا" جیسی مرکزی اہمیت اور زبردست معرکوں سے مملو داستان کا آغاز کسی "اسلامی" مہم سے نہیں ہوتا، بلکہ افراسیاب کے ہاتھوں بدیع الزماں بن حمزہ کی گرفتاری سے ہوتا ہے۔ بدیع الزماں انجانے میں ہوشربا کی سرحد میں داخل ہو گیا تھا، اسے بحکم افراسیاب گرفتار کر لیا گیا۔ اسد نواسہء حمزہ اپنے ماموں کی رہائی کے لئے نکلتا ہے اور خود بھی گرفتار ہو جاتا ہے۔ ہوشربا کے اندر تقریباً ساری لڑائیاں اسد کی رہائی کے لئے لڑی جاتی ہیں۔ لندھور سے امیر حمزہ کا معرکہ تبلیغ اسلام کے لئے نہیں، بلکہ نوشیرواں کے حکم کی تعمیل میں پیش آتا ہے۔ اور نوشیرواں کی "حکمت" اس میں یہ ہے کہ لندھور پر اگر حمزہ نے غلبہ پالیا تو بہت خوب ہے، رکا ہوا باج و خراج ملے گا اور ملک ہند پر میرا قبضہ بدستور رہے گا۔ اور اگر حمزہ اس آویزش میں مارا گیا تو بھی ٹھیک ہے، کہ حمزہ کی بڑھتی ہوئی قوت مجھے بالکل پسند نہیں۔ اس فتنے کا سد باب ہو جائے گا۔

گیان چند مزید لکھتے ہیں:

> داستان امیر حمزہ بنیادی طور پر مذہبی داستان ہے۔ اس میں دو فریق ہیں، مسلمان اور کافر۔ ساری معرکہ آرائی تبلیغ اسلام اور استیصال کفر کے لئے ہے۔ اردو میں کون سی ایسی داستان ہے جس کا مقصد محض تبلیغ اسلام ہو، جس کی جنگیں محض مذہب کے لئے ہوں۔ یہ بھی مصنف کی سوجھ ہے کہ اس نے ہیرو کے لئے ایک ایسے مجاہد کو چنا جو ظہور اسلام سے پہلے پیدا ہوا تھا۔ داستان امیر حمزہ کے چھٹے دفتر "صندلی نامہ" میں رسولؐ کے ظہور کی خبر آتی ہے، گویا تقریباً تمام داستان اسلام سے پیشتر کی ہے۔ اس میں پیغمبر اسلامؐ کے پہلے ہی اسلام کا فروغ دکھایا گیا ہے... یہ محض افسانوی مبالغہ ہے (صفحہ ۸۱۲/۸۱۳)۔

کوئی شک نہیں کہ بعثت رسولؐ کے پہلے کیا، اور اس کے بعد کیا، اسلام کا جو فروغ داستان میں دکھایا گیا ہے، وہ سب مبالغہ ہے۔ لیکن مبالغہ تو داستان کا وصف ہی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ داستان امیر حمزہ اپنے مزاج اور تفصیلات، دنیا اور انسانی اشتغالات کے بارے میں اپنے رویئے کی بنیاد پر "مذہبی" داستان نہیں کہی جا سکتی۔ ہاں اسے ایسی داستان کہہ سکتے ہیں جس میں مذہب خاصی اہمیت رکھتا ہے، بلکہ مذاہب خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ مذہب

اسلام کا استعمال اس داستان میں فرقہ واری فکر اور تفرقہ پردازی کو فروغ دینے کے لئے نہیں، بلکہ ایک کائناتی نظام کے ڈھانچے کے طور پر کیا گیا ہے۔ اس میں صرف دو فریق (کافر اور مسلمان) نہیں، اور بھی بہت سے بنیادی اہمیت والے فریق ہیں۔ یہاں طرح طرح کے منجم، ساحر، اور حکیم ہیں۔ قزاق، دیوانے، اور جنگجو (مرد عورت) پہلوان ہیں۔ درجنوں طرح کے مذاہب ہیں (آئینہ پرستی، شجر پرستی، قمر پرستی، خود پرستی، آفتاب پرستی، تصویر پرستی، جمشید پرستی وغیرہ)۔ مقامات واماکن، میلے اور بازار، ان کا ذکر کثرت سے ہے، اور عام طور پر "کفار" یا "اہل اسلام" کے شہروں، بازاروں، معاملات خرید و فروخت، آرائش اور سجاوٹ وغیرہ کے بیان، میں کوئی فرق نہیں برتا گیا ہے۔ دونوں ہی کے شہر اور بازار یکساں پر رونق اور حسن و تمول کی آماج گاہ ہیں۔

داستان کے بہت سے اسلامی اور غیر اسلامی کردار خاصے بڑے پیمانے پر تعمیر کئے گئے ہیں اور بیانیہ قوت کے غیر معمولی اظہار کا نمونہ ہیں۔ مثلاً افراسیاب، اکوان تاجدار، ہفت پیکر، خداوند تصویر، کوکب روشن ضمیر، براں، ملکہ بہار، صرصر عیارہ، خداوند آئینہ، تورج بدرگ حرامی، دمامہ، بختک، بختیارک، جیسی شخصیتوں کو محض کافر (یا اولاً کافر، پھر مسلمان جیسے کوکب، بہار، براں، صرصر) کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ کوکب تو امیر حمزہ کا حامی اور مطیع ہونے کے بعد بھی ان کے خلاف ہو جاتا ہے۔ "طلسم فتنۂ نور افشاں" اسی آویزش کے بارے میں ہے۔ یہاں بہت سی جنگیں آپسی چشمک کے باعث، یا کسی معشوقہ کو قبضے میں کرنے کی خاطر، یا کسی ظالم کو سرنگوں کرنے کی بھی خاطر لڑی جاتی ہیں۔ اس داستان میں بے خوفی، تلذذ جسمانی، اور افزائش نسل پر جتنا زور ہے اس کا ہزارواں حصہ زور بھی تقویٰ، انسان کے ارتقاے روحانی، اور افزائش تعلق مع اللہ پر نہیں ملتا۔ داستان میں مذہب کا ذکر جگہ جگہ ہے۔ لیکن "زیب داستاں" کے لئے ذکر اور شے ہے، اور داستان کی بنیاد مذہب پر قائم کرنا اور ہی شے ہے۔

ایک اہم بات پر گیان چند کی توجہ نہیں گئی، اور وہ یہ ہے کہ شروع کے دفتروں میں (خاص کر ان داستانوں میں جو ایران میں موجود تھیں) "تبلیغ اسلام" کا اتنا چرچا نہیں جتنا ان داستانوں میں ہے جن کا آغاز چاہے ایران میں ہوا ہو، لیکن جن کی مجموعی صورت ہندوستان میں ہی نکھری۔ مثال کے طور پر، نول کشور پریس کی ایک فہرست مطبوعہ ۱۹۱۱ میں اس وقت تک شائع شدہ داستان امیر حمزہ کی تمام جلدوں (یعنی "گلستان باختر" سوم کے علاوہ سب کچھ) کے خلاصے درج ہیں۔ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> **نوشیرواں نامہ** ۔ اس کی دو جلدیں ہیں۔ چنانچہ جلد اول میں امیر حمزہ صاحب قراں کا پیدا ہونا عبدالمطلب رئیس مکہ و مجاور خانہ کعبہ کے یہاں بزمانۂ سلطنت نوشیرواں عادل، اور پیدا ہونا خواجہ عمرو عیار بن امیہ ضمری (کذا) کا، اور مقبل وفادار کی پیدائش، پھر ان سب کا پرورش پانا، اور خبر پہنچنا نوشیرواں کو امیر کے (کذا) پہلوانی اور زور و قوت وغیرہ کی، اور پسر خواندہ اپنا کرنا اور بعزت واحترام طلب کرنا اپنی (کذا) دارالسلطنت مدائن میں، وزیر خواجہ بزرجمہر کا حال اور بختیارک وزیر و مسخرہ و شیطان بارگاہ نوشیرواں، مقابلۂ امیر از پہلوان گستہم زریں پوش و عشق ملکہ مہر نگار دختر نوشیرواں از امیر عالی شان، و مقابلہ لندھور بن سعدان والی ہندوستان جس کا پایہ تخت جزیرہ سراندیپ تھا، اور مقابلے دیگر پہلوانان نامور سے، اور عیاریاں خواجہ عمر[و] کی، نہایت عمدہ عمدہ

رنگین داستانیں ہیں کہ جن کو دیکھ کر بغیر پوری جلد ختم کیے دل نہیں مانتا اور دوسری جلد کا اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔(پختہ)، ۱۲انچ ×۸ انچ، ۸۷۲ صفحہ، ۵۴ جزو ۷ ورق، دوروپے[جزووں کی تعداد اور قیمت بطریق سیاق درج ہوئی ہے]۔

جلد دویم نوشیرواں نامہ۔اس جلد کے عنوان میں داستانیں پردہء قاف کی، وعشق ملکہ آسمان پری وعاشق ہونا امیر کا ملکہ رابعہ اطلس پوش پر، وفتح قلعہء حلب، جانا خواجہ عمرو کا دربند کامیاب پر، داستان مقبل وفادار و ملکہ مہر نگار، داستان ابو عمر بن شداد حبشی بادشاہ حبش، اٹھالے جانا جادوگرنی کا عمر[و] بن حمزہ یونانی کو اور قتل ساحرہ، پیدا ہونا علم شاہ رومی کا اور بیٹا کرنا قیصر رومی اور زوجہء قیصر کا علم شاہ کو، اور بارہ برس کے سن میں مارنا فیل سفید کو، کوچ کرنا امیر کا جانب کشمیر بتلاش نوشیرواں، اسی طرح بہت سی داستانیں ہیں جو دیکھنے سے تعلق [رکھتی] ہیں۔(بقیمت پختہ)۱۲انچ ×۸ انچ، ۸۰۸ صفحہ، ۵۰ جزو چار ورق، دوروپے[جزووں کی تعداد اور قیمت بطریق سیاق درج ہوئی ہے]۔

ہرمز نامہ۔ متعلق جلد دوم نوشیرواں نامہ۔اس کا جوڑ نوشیرواں نامہ کی جلد دوم سے لگایا گیا ہے، جس میں

نوشیرواں کا نامہ لکھ کر طلب کرنا امیر کو، اور آنا امیر کا
مدائن میں اور انتقال کرنا نوشیرواں کا زیر طاق کسریٰ، پہنچنا
صابر نمد پوش کا دربار شاہ زنگبار میں اور نامہ دینا، اور
برائے اعانت روانہ کرنا چو طویل کا اپنے فرزند ثریا کو مع
سپاہ، جنگ کرنا ترک توسن یلطاقی کا زرہ خان سے اور
شکست کھانا، جانا ثریا کا ہمراہ ہرمز و فرامرز برائے جنگ حمزہ
ء صاحب قران و عیاری ہشام تیز پراں، مقابلہ کرنا ثریا
ے تاجدار کا کرب غازی سے اور مطیع ہونا زیر ہو کر،
بہت سی داستانوں کے بعد مقابلہ کرنا ہرمز و فرامرز
پسران نوشیرواں کا لشکر امیر سے اور شکست کھا کر بھاگنا
طرف ہاماں وران کے، مع حالات قاسم و بدیع الزماں و
عشق ملکہ گوہر ملک دختر گنجاب بن گنجور بن حرمان دیو
کش [کا] بدیع الزماں سے، اور جانا طرف طلسم طہمورث
دیو بند کے، عاشق ہونا امیر کا ملکہ مہر انگیز دختر گاو لنگی سوار
پر اور مقابلہ ببران ببر سوار سے، اسی طرح بہت سی
داستانیں ہیں جو رنگینی اور دل آویزی میں اپنا نظیر نہیں
رکھتیں۔ مترجمہ شیخ تصدق حسین ممدوح الذکر بزبان
اردو (قیمت پختہ)، ۲ا۱نچ × ۸ا۱نچ، ۱۲۰۴ صفحہ، پچھتر جزو
۲ ورق، چار روپئے [جزووں کی تعداد اور قیمت بطریق
سیاق درج ہوئی ہے]۔

ہومان نامہ۔ متعلق جلد دوم نوشیرواں نامہ۔ مترجمہ
منشی احمد حسین صاحب داستان گوے بے نظیر۔ اس میں
آغاز داستان آنا ہومان بن ہامان دمشقی کا اور اسی زمانے
میں آنارائے اعظم برادر سکندر کا۔ عاشق ہونا ہومان کا ملکہ
مہران فیل زور دختر رائے اعظم پر اور خفیف ہونا مقابلہ
کر کے ملکہ سے، عشق لندھور ملکہ مہران فیل زور سے،
مقابلہ کرنا لندھور کا ارشیون پریزاد اور علم شاہ رومی اور
کرب غازی سے اور سب کا زخمی ہونا اور بہ صلاح بختک
سب کو گرفتار کر کے سومنات مغرب کو بھیجنا، داستان
فرامرز عاد مغربی گلیم گوش عیار و قباد شہریار و حال عقابین و
داستان غواص دریانشین و قتل قباد از دست گلیم گوش
عیار، آخر میں ذکر ژوپین کامرانی کا لشکر کشی کر کے آنا، اور
انتقال ملکہ مہر نگار وغیرہ، بہت سی داستانیں دلکش و رنگین
ایسی ہیں کہ بغیر کل جلد دیکھے شوق پورا نہیں ہو سکتا
(قیمت پختہ) ۱۱ انچ ×۸ انچ، ۸۸۲ صفحہ، ۵۱ جزو ۵ ورق،
ڈھائی روپئے [جزووں کی تعداد اور قیمت بطریق سیاق
درج ہوئی ہے]۔

جیسا کہ ظاہر ہے، مندرجہ بالا خلاصہ داستان کی چار جلدوں اور تقریباً چار ہزار صفحات پر مبنی ہے۔ اتنے طویل فصل میں کہیں کوئی ذکر کسی کے اسلام قبول کرنے کا نہیں

ہے، چہ جاے کہ تبلیغ اسلام اور کثیر تعداد میں لوگوں کے اسلام لانے کا ذکر۔ ایسا نہیں ہے کہ محولہ بالا جلدوں میں کوئی شخص مشرف بہ اسلام ہوتا ہی نہیں (یا کسی کو اسلام لانے کی تلقین نہیں کی جاتی)۔ اکادکا واقعات یقیناً ہیں، لیکن وہ بجاے خود غیر اہم ہیں۔ اور اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ناشر کی نظر میں "تبلیغ اسلام" کا عنصر ان داستانوں میں اس قدر غیر اہم ہے کہ اتنے اطناب کا اہتمام کرنے کے باوجود وہ ان خلاصوں میں "تبلیغ اسلام" کا کوئی ذکر نہیں کرتا۔ لہٰذا خود نول کشور پریس کی نظر میں ان داستانوں میں "تبلیغ اسلام" اگر ہے تو بھی وہ کوئی ایسی اہم بات نہیں کہ داستان کے خلاصے میں اس کا ذکر کیا جائے۔ نول کشوری فہرست کی رو سے "بالا باختر" پانچویں داستان ہے، اور جہاں تک فہرست میں مندرج خلاصوں کا سوال ہے، تو "بالا باختر" کا خلاصہ وہ پہلا ہے جس میں کسی کے اسلام لانے کا ذکر کیا گیا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ ہمیں "تبلیغ" اور "ترغیب / تلقین" کے فرق کو دھیان میں رکھنا چاہیے۔ داستان امیر حمزہ میں تبلیغ، یعنی proselytisation نہ ہونے کے برابر ہے۔ تلقین و ترغیب البتہ موجود ہے۔ بعض داستانوں میں یہ بھی نہیں، تو بعض میں یہ کثرت سے ہے۔

بنیادی طور پر، داستان میں ایک مرکزی کردار، یا چند مرکزی کرداروں کے مہمات و عجائب، تلاش و جہد کا بیان ہوتا ہے۔ ان کرداروں کا تصور کائنات البتہ وہی ہوگا جو داستان گو اور اس کے سامعین کی تہذیب میں رائج ہو۔ باب موسوم بہ "سامعین" میں ہم دیکھیں گے کہ بوسنیا اور کوسوو کے داستان گو اور سامعین دونوں ہی بیش از بیش مسلمان ہیں، لیکن بوسنیائی داستانوں میں ترکوں (مسلمانوں) کی حیثیت حملہ آور دشمن کی ہے، اور مقامی ہیرو ان سے نبرد آزما ہوتے دکھائے جاتے ہیں۔

داستان امیر حمزہ کا موضوع اگر کوئی ہے تو اسے "ساحری، شاہی، اور صاحب

قرانی" کے تین عنوانات کے تحت رکھ کر بیان کیا جاسکتا ہے۔ ان تینوں تصورات کے دونوں پہلو (جنھیں علوی اور سفلی کہیں تو بے جا نہ ہوگا) داستان میں پوری شرح اور بسط، اور تقریباً ہر ممکن جدت کے ساتھ معرض اظہار میں لائے گئے ہیں۔ ان تین طبقے کے لوگوں کے تفاعل (function) بہت اختصار کے ساتھ یوں بیان ہو سکتے ہیں:

ساحر: اپنے فوری ماحول، اور ممکن حد تک، غیر فوری ماحول (خارجی کائنات) پر اپنا تسلط قائم کرنا۔ نتائج (تبدیلیوں) کو براہ راست وجود میں لانا (یعنی کسی سبب کا محتاج نہ ہونا)۔ طلسم قائم کرنا، یا طلسم کو اپنی قلم رو میں لانا۔ لذات و تعیشات حیات سے پوری طرح بہرہ اندوز ہونا۔ دعوائے خدائی کرنا، یا غیر اللہ کی پرستش کرنا۔ قوانین طلسم کے علاوہ کسی ضابطۂ اخلاق کا پابند نہ ہونا۔ عموماً بہت ہی لمبی عمر والا ہونا۔ علم سحر کسی بہت بڑے قدیمی ساحر، مثلاً جمشید، یا سامری، یا ان کے ہم پلہ کسی استاد سے حاصل کرنا۔

شاہ: [اگر اسلامی بادشاہ ہے تو] افواج و جیوش کا رسمی حاکم ہونا۔ فوج کشی اور فتاحی کے ذریعے جو ملک یا طلسم ہاتھ آئیں ان پر علامتی طور پر حاکم ہونا، لیکن اصلاً بے اختیار ہونا۔ [اگر غیر اسلامی بادشاہ ہے تو اکثر حالات میں] دعوائے خدائی کرنا، لیکن

اصلاً بے اختیار ہونا۔[اگر غیر اسلامی ساحر بادشاہ ہے تو تقریباً ہمیشہ] دعوائے خدائی کرنا اور محیر العقول قوتوں کا مالک ہونا۔ ساحر اور غیر ساحر رعایا، ملک دنیا اور مملکت طلسم، ان سب پر حکومت کرنا۔ لذات دنیا سے متمتع ہونا۔[اگر اسلامی بادشاہ ہے تو] عیاروں کے ذریعہ ساحروں کا توڑ کرنا۔[اگر غیر اسلامی بادشاہ ہے تو] عیاروں کو ہر طرح کے مد مقابل کے خلاف بھیجنا۔ کبھی کبھی براہ راست جنگ، یا مہم جوئی کے لئے نکلنا۔[اگر اسلامی بادشاہ ہے تو] کبھی کبھی فتاحی طلسم کے لئے نکلنا۔

صاحب قراں: مقرر من جانب اللہ ہونا۔ صاحب اسم اعظم ہونا۔ فتاح طلسم ہونا۔ تحفہ جات انبیا و پہلوانان باستاں[یعنی بانہ ہائے صاحب قرانی] کا استحقاق رکھنا اور ان پر قابض رہنا۔ غیر معمولی شجاعت اور قوت کا حامل ہونا۔ افواج و جیوش و ممالک کا عملاً بادشاہ ہونا۔ (امیر حمزہ اور ان کی اولادوں کا عام قول ہے، "ہم تاج بخش ہیں تاج گیر نہیں ہیں")۔ تسخیر ممالک کرنا۔ مشکل کشائی کرنا، بے کس کی مدد کو آنا۔ ضابطۂ اخلاق کی پابندی کرنا، جو عمومی طور "جواں مردی" یا "فتوت" پر مبنی ہوتا

> ہے، لیکن جواں مردی اور فتوت کے اصول بھی بہت موٹے طور پر اسلامی ضابطہ اخلاق سے مستخرج کہے جا سکتے ہیں۔ لذات دنیا، خاص کر عیش نسا، سے پوری طرح بہرہ اندوز ہونا۔ غیر معمولی جمال جسمانی اور قوت رجولیت سے متصف ہونا۔ لمبی (لیکن ساحروں سے کم) عمر والا ہونا۔ تمام قوتیں اور صلاحیتیں بلا کسی استاد کے، یا بہت کم عمری میں حاصل کر لینا۔

یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ عموماً جو صفت ساحر میں ہوگی، اس کے بالعکس صفت، یا اس کے متوازی صفت، صاحب قراں میں ہوگی۔ اور ساحر، شاہ، صاحب قراں، اگر اشخاص ہیں تو تصورات اور ادارے بھی ہیں۔ لہٰذا امیر حمزہ کی ہر اولاد کسی نہ کسی معنی میں صاحب قراں ہے۔ اور ہر ساحر کسی نہ کسی معنی میں جمشید و سامری ہے اور خدائی کا دعوے دار ہے، اور ہر بادشاہ میں کسی نہ کسی حد تک شاہ کی وہ صفات ہیں جو اوپر بیان ہوئیں۔

صاحب قراں میں صرف ایک قوت ایسی ہے جو کسی ساحر یا بادشاہ میں نہیں، اور وہ قوت عمرو عیار کی ذات سے وابستہ ہے۔ عمرو بن امیہ ضمیری یوں تو عیاروں میں سب سے بڑا عیار ہے، لیکن اس کے کمالات (ان میں سے بعض آج کے معیار سے گھناونے بھی ہیں) اور تحائف۔ اس کو من جانب اللہ ودیعت ہوئے ہیں۔ اس کی زندگی اور موت دونوں میں ایک عجب اسراری قوت اور مافوق الفطرت شدت ہے جو اسے عام انسانوں سے الگ کرتی ہے۔ (عمرو کی موت کا مختصر حال باب موسوم بہ "حافظہ، بازیافت، تشکیل نو" میں دیکھیں)۔ اور جس طرح امیر حمزہ کے بعد صاحب قران دوم (=حمزہ ثانی)، ثالث (=بدیع

الملک)، رابع (= عادل کیواں شکوہ)، وغیرہ ظہور پذیر ہوتے ہیں، اسی طرح عمرو کے بعد اس کا بیٹا، عمرو ثانی، پھر اس کا بیٹا خضران، عمرو عیار کے تحائف اور بانہ ءہائے عیاری کے حق دار ٹھہرتے ہیں اور اپنے اپنے صاحب قرانوں کے لئے وہی خدمات انجام دیتے ہیں جو عمرو کے ذمہ تھیں۔ امیر حمزہ (= صاحب قراں) کے کارناموں اور شخصیت کا تصور عمرو عیار (= عمرو ثانی بن عمرو اول، خضران بن عمرو ثانی، طیفور بن خضران) کے بغیر ممکن نہیں۔ لہٰذا جب ہم "صاحب قرانی" کہیں تو ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ عیاری بھی صاحب قرانی کی ایک صفت ہے، لیکن وہ صاحب قراں سے الگ ہٹ کر اپنا اظہار کرتی ہے۔ مگر "ساحری" کو "شاہی" کی صفت نہیں قرار دے سکتے، اور بالآخر یہی بات شاہی پر صاحب قرانی کا تفوق ثابت کرتی ہے۔ صاحب قرانی کی سب سے اہم صفت "فاتحِ طلسم" ہے، اور یہ صفت شاہ و صاحب قراں میں مشترک ہے ☆☆

باب سوم

زبانی بیانیہ (۱) اس کا میداں ہے جدا

امید ہے کہ گذشتہ صفحات میں ''تمہید'' اور ''شعریات'' کے تحت میں نے جو کچھ بیان کیا ہے، اس سے یہ بات صاف ہو گئی ہو گی کہ داستان امیر حمزہ کے بارے میں چار باتیں ہمیشہ ذہن میں رکھنا چاہیئے۔ ایک تو یہ کہ یہ بیانیہ کی صنف سے ہے۔ اور بیانیہ سے مراد صرف ناول نہیں۔ اور نہ اس سے محض وہ فکشن مراد ہے جس کے بنیادی نمونے ہنری فیلڈنگ نے اٹھارویں صدی میں، اور ہنری جیمس نے انیسویں صدی میں قائم کیے۔ بعد میں ہنری جیمس کی بنیاد پر ان جدید ناولوں کا دور دورہ ہوا جنھیں ڈیوڈ لاج (David Lodge) نے ''داخلی شعور کا علامتی بیانیہ'' کہا ہے۔ بقول ڈیوڈ لاج، یہ ناول:

> داخلی تجربے کی نمائندگی کی خاطر قصے کو قربان کر دیتے تھے۔ یہ شعور اور لاشعور کے بیان کی غرض سے زبان کو توڑتے مروڑتے اور اسے ارفع تر بناتے تھے۔

لہٰذا جدید ناول یا فکشن بھی ایک طرح کا بیانیہ ہے، لیکن خود اس ناول کی بھی کئی شکلیں ہیں۔ اور ناول کو بہر حال ہم بیانیہ کا واحد معیار، یا واحد اصول ساز، نہیں کہہ سکتے۔ دوسرے

الفاظ میں، ہر بیانیہ کو ناول ر فکشن کے چوکھٹے میں رکھ کر نہیں دیکھنا چاہیئے۔ دوسری بات یہ کہ داستان امیر حمزہ، تمام نثری یا منظوم داستانوں کی طرح زبانی بیانیہ ہے۔ زبانی بیانیہ کے اپنے ضوابط، اور اپنے رسومیات ہوتے ہیں۔ ان رسومیات میں بعض ایسے ہیں جو کسی اور صنف میں نہیں ملتے۔ لہٰذا داستان کا مطالعہ بنیادی طور پر ایک آزاد علومیہ discipline کا حکم رکھتا ہے۔ تیسری بات یہ کہ داستان امیر حمزہ میں بعض صفات اور بعض خواص ایسے ہیں جو دنیا کے اور بیانیوں میں نہیں ملتے۔ لہٰذا داستان امیر حمزہ کا مطالعہ، داستانی مطالعات میں بھی ایک الگ علومیہ قرار دیئے جانے کا تقاضا کرتا ہے۔

ایک بات اور بھی ہے، جس کا تعلق ہماری ادبی تاریخ، ہماری فہرست استناد، یعنی canon کی تشکیل، اور اپنی ادبی روایت کے بارے میں ہمارے رویئے سے ہے۔ داستان امیر حمزہ، اور اس کے تحت آنے والی تمام داستانیں، اور اس کی طرح کی تمام داستانیں، ہماری فہرست استناد سے باہر رہی ہیں، کیوں کہ جس زمانے میں ہماری فہرست استناد canon کی تشکیل ہو رہی تھی، اسی زمانے میں ہمارے یہاں ناول کا بول بالا ہو رہا تھا۔ اور ادب کے ماہرین نے یہ فرض کر لیا تھا کہ ناول کے ہوتے ہوئے کسی اور نثری بیانیہ کی ہمیں ضرورت نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ان دنوں داستان کے بارے میں باا ثر ادبی حلقوں میں عام خیال تھا کہ یہ واقعیت سے دور، اور اخلاقی قدروں سے عاری ہے، اس لئے نئے زمانے کو اس کی ضرورت نہ ہونا چاہیے۔ ادھر رتن ناتھ سرشار نے "فسانۂ آزاد" لکھ کر چند دنوں کے لئے یہ خیال رائج کر دیا کہ اگر نئے زمانے میں داستان ہو سکتی ہے تو ایسی ہی ہو گی۔ لہٰذا آج صورت حال یہ ہے کہ ہم میں سے اکثر کے ذہن میں داستان کا کوئی واضح تصور نہیں ہے۔

نصابی کتابوں کی حد تک لفظ "داستان" سے ہم لوگ "باغ و بہار"، یا "فسانۂ عجائب" مراد لیتے ہیں۔ یہ مشکوک ہے کہ یہ دونوں متون داستان کی تعریف پر پورے

اترتے ہیں۔ لیکن اگر انھیں داستان مان بھی لیا جائے، تو بھی، ان کا مطالعہ ہمیں داستان امیر حمزہ کے مطالعے کے لئے تیاری میں کوئی خاص مدد نہ دے گا۔ اس لئے، چوتھی بات یہ کہ داستان امیر حمزہ کے مطالعے کے لئے "باغ و بہار"، اور "فسانہء عجائب" کو paradigm یعنی نمونہء مثال، نہ قرار دینا چاہیئے۔

داستان امیر حمزہ کی شعریات کے سلسلے میں پہلی بنیادی بات غالب لکھنوی نے اپنے ترجمہء داستان امیر حمزہ مطبوعہ کلکتہ ۱۸۵۵ میں کہی تھی۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، غالب لکھنوی کا ترجمہ تقریباً پورے کا پورا عبد اللہ بلگرامی نے ۱۸۷۱ میں نول کشور پریس سے خود اپنے نام سے چھپوالیا تھا۔ یا یوں کہیں کہ جب منشی نول کشور نے عبداللہ بلگرامی کو داستان امیر حمزہ یک جلدی کا ترجمہ کرنے پر متعین کیا تو ان موصوف نے بچارے غالب لکھنوی کا ترجمہ، نول کشور اور عام لکھنو والے جس سے واقف نہ تھے، تھوڑی بہت تبدیلی کر کے نول کشور پریس کو پیش کر دیا۔ یہ بات اب تک واضح نہیں ہوئی کہ غالب لکھنوی کا ترجمہ اس قدر گم نام کیوں رہا؟ اس کے بارے میں پہلی معلومات سہیل بخاری نے ہم پہنچائی، لیکن ایک عرصے تک اس کا وجود مشکوک ہی رہا۔ پھر کولمبیا یونیورسٹی کی پروفیسر فرانسس پرچیٹ Frances Pritchett نے داستان اور قصہ پر اپنے کام کے زمانے میں اس کا ایک نسخہ بالکل اتفاقیہ حاصل کیا تو اس کی پوری تفصیل معلوم ہوئی۔ بہر حال، اس ترجمے کی گمنامی کے باعث غالب لکھنوی کا نقصان تو ہوا ہی، دوسرا نقصان یہ ہوا کہ جب داستان امیر حمزہ کا تھوڑا بہت سنجیدہ مطالعہ شروع بھی ہوا تو لوگ اس کی شعریات کے بارے میں ایک بنیادی نکتے سے بے خبر رہے۔

یہ اور بات ہے کہ ممکن ہے غالب لکھنوی کی بات معلوم ہونے کے باوجود ہم لوگ داستان کو ناول کی قسم سے ہی قرار دیتے رہتے۔ مثال کے طور پر، ۱۸۹۲ میں شیخ سجاد حسین بھاگل پوری نے غالب لکھنوی / عبداللہ بلگرامی کی داستان امیر حمزہ کی "جلد اول" کو

انگریزی میں ترجمہ کر کے کلکتہ سے چھپوایا، اور اس کا عنوان انھوں نے یوں رکھا:

An Oriental Novel: Dastan-e Amir Hamza

اپنے دیباچے میں بھی انھوں نے لکھا کہ Amir Hamza is a beautiful novel. انھوں نے یہ بھی فرمایا کہ اصل کتاب میں خندہ آوری کی غرض سے مبالغے بہت برتے گئے ہیں، اور اس کی عبارت میں رنگینیاں بہت ہیں۔ میں نے ترجمہ کرتے وقت اصل کے مبالغہ آمیز بیانات، اور غیر ضروری تفصیلات کو حذف کر دیا ہے۔ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ شیخ موصوف نے اس داستان کو "اکبر کے وزیر امیر خسرو" کی تصنیف بتایا ہے۔ اور وجہ تصنیف یہ بتائی ہے کہ "امیر خسرو" چاہتے تھے کہ اکبر کے ذہن کا جھکاؤ ہندوؤں کی "مہابھارت" سے ہٹا کر کسی "اسلامی" قصے کی طرف منتقل کر دیا جائے۔ انھوں نے یہ بھی فرمایا کہ مبالغہ بر طرف، امیر حمزہ اپنے وقت کے بہت بڑے جنگجو پہلوان اور ہیرو تھے۔ انھوں نے اپنے جھنڈے دور دور تک گاڑے، اور "دین حقیقی" کی اشاعت کی غرض سے بہت سے بادشاہوں اور پہلوانوں کو اپنا مطیع بنایا۔ (ظاہر ہے کہ ان سب باتوں کا کوئی تعلق تاریخ سے بالکل نہیں ہے)۔

مختصر یہ کہ داستان کا جدید مطالعہ ہمارے یہاں طرح طرح کی غلط فہمیوں کا شکار رہا ہے، اور ان غلط فہمیوں کی ابتدا انیسویں صدی ہی میں ہو جاتی ہے۔ لہٰذا اگر غالب لکھنوی / عبداللہ بلگرامی کا متن لوگوں کے سامنے ہوتا تو بھی امکان یہی ہے کہ اس سے جو نتائج نکالے جاتے وہ غلط ہی ہوتے۔ شیخ سجاد حسین نے اپنے ترجمے میں بھی اختصار و اصلاح کے نام پر عجب آزادیاں روا رکھی ہیں۔ انھوں نے سارے خوب صورت جملے حذف کر دیئے ہیں۔ مثلاً پہلے ہی صفحے کو دیکھیں تو شیخ سجاد حسین نے عبداللہ بلگرامی کے متن میں سے حسب ذیل جملے اپنے ترجمے میں شامل نہیں کئے ہیں (طبع اول، نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۸۷۱، صفحہ ۱):

واقعہ نگاران رنگیں تحریر، مورخان شیریں تقریر، نو
کنندگان افسانہ کہن، یاد دہندگان دیرینہ سخن یوں بیان
کرتے ہیں...
کام دہ مستمندان ناکام...
[دعواے] عدل گستری اس کے عدل کے روبرو جور
معلوم ہوتا تھا...
فلاح وعیش اس دیار میں بیدار...
اس کے ملک میں محتاج وفقیر مثل عنقا بے نشاں تھے...

آگے چل کر اسی صفحے پر داستان گو نے لکھا ہے کہ قباد کامران کے دربار میں "چالیس وزیر باعقل ودانش صاحب تدبیر تھے، اور سات سے حکیم۔" مترجم نے "چالیس" کی جگہ some forty لکھا ہے اور "سات سے [=سات سو]" کا فقرہ غائب کر دیا ہے۔ ممکن ہے شیخ سجاد حسین نے غالب لکھنوی ہی کا متن سامنے رکھا ہو، لیکن کئی باتیں، جو انھوں نے ترک کی ہیں، وہ غالب لکھنوی کے یہاں بھی ہیں، مثلاً "سات سے حکیم"، اور "کام دہ مستمندان ناکام"۔ اور داستان کے چار بنیادی عناصر، اور داستان گوئی کے ذریعہ "منصوبہ لڑائی اور قلعہ ستانی اور ملک گیری کا خیال میں آنا"، یہ سب باتیں تو انھوں نے اڑا ہی دی ہیں۔ لہٰذا شیخ سجاد حسین کا ترجمہ ہمیں اصل کے بارے میں کچھ معتبر تاثر نہیں مہیا کرتا۔

غالب لکھنوی نے ایک چھوٹے سے جملے میں بڑی اہم بات کہہ دی تھی۔ انھوں نے لکھا (صفحہ ۲) کہ "اس داستان میں چار چیزیں ہیں، رزم، بزم، طلسم، اور عیاری۔ اس واسطے مترجم نے فارسی کی چودہ جلدوں کا ترجمہ کر کے چار جلدیں کیں۔" اس بیان سے حسب ذیل باتیں حاصل ہوتی ہیں:

داستان اس قسم کا بیانیہ ہے جس کا تعلق ان اصناف سے ہے جو زبانی سنائی جانے کے لئے لکھی جاتی تھیں، جیسے مثنوی۔ مثنوی کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ اس میں دو مرکزی عناصر ہوتے ہیں، رزم، اور بزم۔ شبلی نے فردوسی اور نظامی کی مثنویوں پر سارا کلام انھیں دو عناصر کے تحت کیا ہے۔ اور یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ مثنوی، یا قصوں پر مبنی نظموں کو بہ آواز بلند پڑھ کر سنانے، یا گانے، کی رسم صرف مشرق میں ہے، اور مشرق چوں کہ ہم لوگوں کے خیال میں "پس ماندہ اور غیر ترقی یافتہ" خطہ زمین ہے، لہٰذا اس کی بات سند نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ طویل یا مختصر بیانیہ نظموں کو گا کر یا پڑھ کر سنانے کا رواج مغرب میں بھی اتنا ہی مقبول اور اتنا ہی قدیم ہے، جتنا مشرق میں۔ اور مغرب کی بعض عظیم ترین نظموں کی تنقید اسی وقت بامعنی قرار دی جا سکی جب اس نکتے کو ملحوظ رکھا گیا کہ مثلاً ہومر کی "الیڈ" اور "اوڈیسی" زبانی سنانے کے لئے لکھی گئی تھیں۔ اور ان کے بھی بنیادی عناصر یہی دو ہیں، یعنی، رزم اور بزم۔

غالب نے بادشاہ کی خدمت میں جب عرض داشت بھیجی کہ میری تنخواہ ماہ بہ ماہ عطا ہو، تو اس میں۔ خودستائی نہیں بلکہ اظہار حال کے لئے یہ بھی لکھا۔

آج مجھ سا نہیں زمانے میں	شاعر نغز گوے خوش گفتار
رزم کی داستان گر سنیئے	ہے زباں میری تیغ جوہر دار
بزم کا التزام گر کیجے	ہے قلم میری ابر گوہر بار

ظاہر ہے کہ غالب یہاں غزل اور مثنوی کا ذکر کر رہے ہیں۔ "نغز گوئی" صفت ہے غزل کی، اور "رزم و بزم" کا تعلق مثنوی کے معاملات سے ہے۔ یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ مشرق و مغرب دونوں میں ازمنۂ وسطیٰ کا معاشرہ بڑی حد تک

زبانی معاشرہ تھا۔ ہمارے یہاں یہ صورت حال انیسویں صدی تک رہی اور آج بھی ایک طرح باقی ہے۔ یعنی ابھی ہمارے یہاں خواندگی ساٹھ فی صدی سے بھی کم ہے۔ علاوہ بریں، تہذیبی طور پر ہم اب بھی شعر کو زبانی سننے سنانے کے لائق چیزوں کے زمرے سے خارج نہیں قرار دیتے۔ لہٰذا داستان اور اس طرح کی دوسری بیانیہ اصناف کا زبانی سنی جانے والی شے ہونا آج بعض لوگوں کے لئے کچھ عجیب بات ہو تو ہو، لیکن اس تہذیبی ماحول میں، جس میں داستان وجود میں آئی، کسی بھی سطح پر اجنبیت کا حامل نہ تھا۔ چنانچہ غالب لکھنوی نے داستان کے زبانی پن کا ذکر براہ راست نہیں کیا، کیوں کہ یہ بات ان کے نزدیک بدیہی تھی۔ انھوں نے صرف ان عناصر کا ذکر کر دیا جن سے وہ داستان مرتب کی گئی تھی۔

دوسری اہم بات غالب لکھنوی نے یہ کہی کہ "اس داستان" میں چار اشیا ہیں۔ یعنی وہ یہ اشارہ کر رہے ہیں کہ اور داستانیں جو ان کی نظر سے گذری ہیں، ان میں چار اجزا نہیں ہیں۔ اور یہ بات بالکل صحیح ہے۔ ایرانی داستانوں میں تین ہی بنیادی عناصر تھے، یعنی رزم، بزم، اور عیاری۔ بلکہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مثنوی اور داستان میں بنیادی فرق یہی تھا کہ مثنوی میں عیار نہیں ہوتے تھے۔ عربی داستانوں میں نثر اور نظم مخلوط ہے۔ ان میں لفظ "عیار" نہیں ملتا، حتیٰ کہ عربی "قصہء امیر حمزہ بہلوان" میں بھی عمرو بن امیہ ضمیری تو ہے، لیکن اسے "عیار" کے نام سے نہیں پکارا گیا ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ "پہلوان" (اول مفتوح، سوم مضموم) کی طرح لفظ "عیار" عربی الاصل شاید ہے بھی نہیں، فارسی والوں کا بنایا ہوا ہے، اور وہاں سے عربی میں پہنچا ہے۔

لفظ "عیار"، عربی زبان میں خواہ اصلاً موجود ہو، خواہ ناموجود، فارسی اور اردو میں بہر حال ہے۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ داستان کسی ایسے کردار کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی جسے "ابو الحیل" یعنی "مرد چالاک" کے نام سے نہ پکارا جا سکے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے

ہیں کہ "عیار" یا "شاطر" قسم کا کردار زبانی بیانیہ کے لیے بہت ضروری ہے، کیوں کہ اس کے ذریعہ داستان کے کئی مقاصد حاصل ہوتے ہیں، جیسا کہ ہم دیکھیں گے۔ "شاطر" کا لفظ عربی داستانوں میں "غلام دوندہ" کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ اردو اور فارسی داستانوں میں "عیار" کے لئے کبھی کبھی یہ لفظ آیا ہے، لیکن "عیار" بطور جنس یا بطور فرقہ نہیں۔ مثلاً اس طرح کے جملے مل جاتے ہیں "وہ پاپے شاطری مارتا ہوا چلا۔" اس تفصیل کا مدعا یہ ظاہر کرنا ہے کہ "عیاری" اور "شاطری" میں فرق ہے۔ "عیاری" ایک اہم اور بنیادی عنصر ہے، اور "شاطری" اس کا محض ایک پہلو۔

یہاں پر یہ بات بھی واضح کرتا چلوں کہ ایرانی اور عربی داستانوں میں عیار کا کردار بھی اتنی وسعت نہیں رکھتا، جتنی اسے ہندوستان میں، اور پھر اردو کی طویل داستانوں میں حاصل ہوئی۔ "بوستان خیال" میں عیار ابوالحسن کی تگ و تاز ہر جگہ نظر آتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ غالب فارسی داستانوں کے دلدادہ تھے، اور ان کے یہاں داستان گوئی کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں۔ قربان علی بیگ سالک کے نام خط مورخہ ۱۱ جولائی ۱۸۶۶ میں لکھتے ہیں:

> محمد مرزا پنجشنبہ اور جمعے کو داستان کے وقت آجاتا ہے۔
> رضوان ہر روز شب کو آتا ہے۔

نواب کلب علی خان کے نام اسی زمانے کے ایک قصیدے میں غالب نے داستان امیر حمزہ کی متعدد تلمیحات بڑی خوبی سے برتی ہیں۔ مطلع ہے۔

زہے دو چشم تو در معرض سیہ کاری   چو بختیارک و بختک بہ مردم آزاری

یہ قصیدہ انھوں نے اپنے خط مورخہ ۲۱ اگست ۱۸۶۵ کے ساتھ بھیجا، اور خط میں لکھا:

> ... آپ کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا ہے، مشتمل اس التزام پر کہ تشبیب کی ابیات اور مدح کے اشعار میں حمزہ و اولاد حمزہ، و زمرد شاہ وغیرہ یا ان کے معاملات و حالات کا ذکر درمیان میں آئے... خدا آپ کو قیامت تک سلامت رکھے، مگر جب تک امیر حمزہ کا قصہ مشہور رہے گا، یہ قصہ بھی شہرت پذیر رہے گا۔

یعنی غالب کو یقین تھا کہ حمزہ کا قصہ، اور ان کا اپنا کلام، دونوں تادیر زندہ رہیں گے۔ (بات بہر حال ٹھیک نکلی۔) اسی زمانے میں غالب کو داستان کے عالم سے ایک اور چیز دستیاب ہوئی۔ خواجہ امان جو ان کے برادر زادہ تھے، انھوں نے "بوستان خیال" کا ترجمہ کیا۔ اس کی پہلی جلد "حدائق انظار" مطبوعہ ۱۸۶۶ کے دیباچے میں غالب لکھتے ہیں:

> واہ ری بزم و رزم و سحر و طلسم اور حسن و عشق کی گرمیِ ہنگامہ۔ معزالدین کی طلسم کشائیاں اگر سنیں تو امیر حمزہ کی یہ صورت ہو کہ اپنی صاحب قرانی کو ڈھونڈتے پھریں، اور کہیں پتا نہ پائیں۔ ابوالحسن کی عیاریوں کے جوہر اگر دیکھیں خواجہ عمر کو یہ حیرت ہو آنکھیں زیرہ سی کھلی رہ جائیں۔

اس بیان سے مبالغہ نکال دیں تو بھی بہت کچھ بچتا ہے۔ غالب لکھنوی کی داستان

امیر حمزہ یک جلدی میرزا غالب کی نظر سے نہ گذری ہو گی، لیکن اس میں بھی طلسم اور عیاری کی وہ رنگارنگیاں نہیں ہیں جن سے بعد کی اردو داستان مالامال ہے۔ یہ ضرور ہے کہ داستان امیر حمزہ یک جلدی (خواہ وہ اشک کی داستان ہو، خواہ غالب لکھنوی رعبد اللہ بلگرامی کی) اس کی روایت کم و بیش پوری کی پوری ایران سے مستعار ہے۔ لندھور بن سعدان خسرو ہندوستان کے کارناموں کا بڑا حصہ البتہ ہندوستانی ہے، ورنہ یک جلدی داستانوں کی دونوں شکلوں کو فارسی سے ترجمہ کہہ سکتے ہیں۔ جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں، خلیل علی اشک نے جس فارسی اصل سے اپنا ترجمہ تیار کیا، اس کا پتہ اب تک نہیں لگ سکا ہے۔ یہی حال غالب لکھنوی کے ترجمے کا ہے، کہ اس کی بھی فارسی اصل ناپید ہے۔ اس کمی کے باعث یہ کہنا ممکن نہیں کہ ان دونوں صاحبان نے اصل فارسی میں کیا کمی بیشی کی ہے؟ لیکن عیاری اور طلسم کے بعض مشترک مقامات کا موازنہ خالی از دلچسپی نہ ہو گا۔ مثال کے طور پر ایک طلسم کا حال مختلف داستان گویوں کے یہاں دیکھتے ہیں۔

خلیل علی اشک

جب امیر کشور گیر نے سرسال کو باندھ کر مسلمان کیا، تب وہ امیر کو مع پہلوانوں کے اپنے شہر میں لے گیا۔ اور شرط مہمانی کی بجالایا۔ امیر نے فرمایا، "اے سرسال تیرے شہر میں تماشا کیا ہے سو دکھا۔" اس نے کہا، "اے جہاں گیر، یہاں سے تین منزل پر طلسمات جمشیدی ہے۔ اور حقیقت اس کی یہ ہے، کہ اس نے مرتے وقت اپنے شہر کو خالی کیا اور طلسم کے سوار اور پیادے بنائے، اور تمام

اسباب دولت کا تیار کیا۔ اور جا بہ جا شمشیر داروں
کو بٹھایا، تاکہ کوئی آدمی نہ آئے، اور گور بنا کر آپ مانند
زندہ کے سو رہا، اسی جنگل میں۔ اور اسی بیابان کو بادیہ کہتے
ہیں۔ اس میں دیو بھاگا ہوا قاف کا ہے۔" بس امیر، لشکر
قضا و قدر میں چھوڑ کر مع سرسال و عمرو طلسم جمشیدیہ
میں پہنچے، اور آواز گوناگوں سنی تو پوچھا، "اے سرسال،
یہ آواز کیا ہے؟" اس نے کہا، "یا امیر، یہ آوازِ طلسم
ہے۔" امیر نے چاہا کہ اندر دروازے کے جاویں۔ وہاں
دربان تھے۔ وہ تلوار لے کر امیر پر دوڑے۔ امیر سمجھے کہ
یہ لڑائی کو آتے ہیں۔ سرسال نے کہا، "اے امیر، میں
نے اپنے دادا سے سنا ہے کہ تمام [بات] حکمت کی
ہے۔ اور سوائے اس گنبد پر مرغ اجلا پھرتا ہے، تمام
کھیل اس کا ہے۔ اگر کوئی ایک تیر سے اس مرغ کو مارے گا
تو تمام طلسم گر پڑے گا۔ پس اگر مرغ کو مارا اور طلسم ٹوٹ
گیا تو [خوب] ہوگا، اور دروازہ طلسم کا کھل جاوے گا۔"
پھر عمرو اور ہر ایک آدمی چوب زمین پر مارنے لگے اور
جمشیدیہ کے ہنر پر آفریں کی۔ اور کنجیاں مال کی دیکھ کر
امیر نے فرمایا، "اے عمرو، یہ طلسم سب اس خزانے کی
نگہ بانی کو بنایا گیا تھا۔" پھر اس پر خدا کا نام زبان پر
لائے، اور قفل طلسم کا توڑا، اور اندر گئے۔ اور وہاں جو نظر
کی، تو تمام سانپ اور بچھو پھرتے ہیں۔ امیر نے فرمایا،

"کے سر سال، اب دیو سفید کی جگہ لے چل۔" تب سر سال بیابان بادیہ علم کو لے چلا۔ امیر نے دیکھا، تمام جنگل پھولوں سے بھرا ہے۔ اور امیر خدا کو یاد کر کے اسم اعظم کی تسبیح پڑھنے لگے۔ پھر دیو مذکور کے کنویں پر پہنچے، اور گھوڑے پر سے اتر کر سر سال سے فرمایا کہ کنویں پر کا پتھر نکال۔ سر سال نے بہت زور کیا لیکن نہ نکال سکا۔ امیر نے ٹھوکر سے وہ پہاڑ سا پتھر دور کیا، اور سر سال و عمرو کو کہا، میں اندر جاتا ہوں، تم باہر سے کسی دیو کو مت چھوڑو۔ اور اشقر سے کہا، "تو کنویں کے منہ سے مت دور ہو۔" یہ کہہ کر امیر کنویں کے اندر گئے اور روزنوں میں سے پتھر کے دیکھا کہ دیو سفید متفکر بیٹھا ہے، اور دوسرے دیو روبہ رو تخت کے، نیچے سر ڈالے ہوئے بیٹھے ہیں۔ کتنی دیر کے بعد دیو سفید نے سر اٹھایا، اور کہا، "کے جاسوسو، اسے بلاؤ۔ [وہ] کون ہے، اور [تم نے] اسے کہاں دیکھا ہے؟" تب ایک دیو نے عرض کی، "میں جنگل میں تھا، ناگاہ دو سوار اور ایک پیادہ پیدا ہوا۔ اور ان میں حمزہ تھا۔ اس لئے میں آپ کو خبر کرنے دوڑا آیا ہوں۔" دیو نے کہا، "میں نے اس کے ڈر سے کوہ قاف چھوڑا، اس پر بھی وہ بلا ہم کو نہیں چھوڑتی۔" اسی اثنا میں امیر کشور گیر، جہاں ستاں، عم رسول آخر الزماں، وہ پتھر نکال کر اندر آئے۔ جب دیو نے امیر کو دیکھا، تو پکارا۔ "اے

حمزہ تو یہاں آیا ہے، اب جان کہاں لے جاوے گا!" یہ
کہہ کر ایک بڑا سا پتھر امیر پر چلایا۔ امیر اسے ٹال کر،
جست مار کر الگ کھڑے رہے، اور وہ پتھر زمین پر پڑا۔ دیو
اسے اٹھانے کو پھر جھکا۔ تب امیر نے تلوار اسے مار کر
برابر آدھی کمر اس کی کاٹی۔ اس نے کہا، "اے حمزہ، دوسرا
زخم بھی مار، تا کہ مر جاؤں۔" امیر نے کہا، "کچھ حاجت
دوسرے کی نہیں ہے"۔ تب وہ سر پر پتھر مار کر مر گیا۔

یہ عبارت خلیل علی اشک کی داستان (اول مطبوعہ ۱۸۰۱) کی جلد دوم، صفحہ ۶۳ تا ۶۵ سے لی گئی ہے۔ اس بات سے قطع نظر کہ تحریر جگہ جگہ بے ربط اور زور بیان سے عاری ہے، بنیادی بات یہ ہے کہ طلسم بہت معمولی ہے، بلکہ اسے محض تکلفاً ہی طلسم کہہ سکتے ہیں۔ اور عمرو عیار کا بھی اس اقتباس میں کوئی کام دکھائی نہیں دیتا۔ اب دوسرا اقتباس اسی طلسم کے بارے میں ملاحظہ ہو:

غالب لکھنوی

سریال نے امیر کو اپنے شہر میں لے جا کر جشن ترتیب دیا۔
امیر نے بعد جشن کے فرمایا کہ اے سریال، تیرے ملک
میں کچھ عجائبات ہو تو اس کا تماشا مجھ کو دکھلا۔ سریال نے
عرض کی کہ یہاں سے تین منزل پر طلسمات جمشیدی
واقع ہے، چلیے اس کی سیر کیجیے۔ امیر نے کہا کہ اگر تو نے

اسے دیکھا ہو تو اس کی کیفیت بیان کر۔ وہ بولا کہ ”جمشید نے قریب بہ مرگ اپنے شہر کو رعایا سے خالی کر کے سوار، پیادے، جمعدار، چوبی بنوا کر جا بہ جا قائم کیے، اور قبر میں، کہ اپنے لیے اسی جا بنوائی تھی، جا کر سو رہا۔ اور دوسرا تماشا یہ ہے کہ جنگل میں جادوے جمشیدیہ ہے۔ اس کا ”دملۂ علم“ نام ہے۔ اور بھی [یہ کہ] اس بیابان میں ایک دیو سفید رہتا ہے۔ امیر نے فرمایا، ”وہ دیو میری دہشت سے کوہ قاف سے بھاگا تھا۔ معلوم ہوا، یہاں آکر چھپا ہے۔“ امیر نے لشکر کو تو وہیں چھوڑا، اور آپ عمرو و سریال سمیت جادوے جمشیدیہ کی طرف روانہ ہوئے۔ جب جمشیدیہ پہنچے، ایک آواز مہیب امیر کے کان میں آئی۔ پوچھا کہ یہ آواز کس کی ہے؟ سریال نے کہا کہ یہ آواز طلسم کی ہے۔ جب دروازے پر پہنچے، امیر نے چاہا کہ اس طلسم کے اندر جائیں دروازے پر جو سپاہی کھڑا تھا اس نے امیر پر تلوار چلائی۔ امیر کود کر الگ ہوئے۔ سریال نے کہا، ”میں نے اپنے دادا سے سنا ہے کہ اس شہر میں مطلق آدمی طلسم کے ہیں۔ اور اس گنبذ پر، جو سامنے دکھائی دیتا ہے، ایک مرغ طلسم کا رہتا ہے، جس کو دیکھتا ہے، آواز دیتا ہے۔ اگر اس کو مار سکو تو تمام طلسم کا حال معلوم ہو جاوے۔“ امیر نے گنبذ پر جو نگاہ کی تو واقع میں ایک جانور، بہ خوش آوازی تمام بول رہا ہے۔ امیر نے

سوفار تیر کمان میں جوڑ کر ایسا نشانہ لگایا کہ وہ مرغ بدھ کر
بھد سے نیچے آرہا۔ اس کا گرنا تھا، اور طلسم کا ٹوٹنا تھا۔
امیر دروازہ کھول کر اندر گئے۔ جن آدمیوں نے کہ پہلے
امیر پر حملہ کیا تھا، ان کو مع سلاح زمین پر گرا پایا۔ امیر
نے سریال کے روبرو خزانے کی کوٹھریوں کو جو کھولا،
تو اس میں لکھو کھا سانپ اور بچھو دیکھے۔ امیر نے بدستور
قفل کر دیا، اور سریال سے کہا کہ "تماشا جادوے جمشید یہ
کا تو دیکھا، اب سفید دیو کو بتاؤ کہ کہاں ہے۔" سریال نے
امیر کو بیابان اخضر میں لے جا کے ایک کنویں کو دکھلا کر کہا
کہ اس میں سفید دیو رہتا ہے۔ امیر نے سریال سے فرمایا کہ
اس کنویں کے منہ پر جو پتھر ہے اس کو تو ہٹاؤ! سریال نے
ہر چند زور کیا، لیکن پتھر اپنی جگہ سے نہ ٹلا۔ امیر نے جو
ٹھوکر ماری، پتھر ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا۔ سریال سے کہا،
"میں اس کے اندر اترتا ہوں، تم اسی جگہ بہ ہوشیاری
تمام حاضر رہنا۔" اور اشقر سے زبان جنی میں کہا کہ خبر
دار، یہاں سے نہ ٹلنا، اور کسی دیو کو کنویں کے اندر نہ
جانے دینا۔ یہ کہہ کر امیر کمند کے سہارے سے کنویں میں
اترے۔ ایک دروازہ دیکھا، اس پر ایک تختہ سنگ کا لگا ہوا
تھا۔ اس تختے کو جو ہٹایا، دیکھا کہ سفید دیو ششدر و متحیر،
سر نیچے کئے ہوئے مشوش تخت پر بیٹھا ہوا ہے۔ اور جس
دیو نے کہ امیر کے آنے کی خبر پہنچائی تھی، اس سے پوچھتا

ہے کہ تو نے زلازلِ قاف کو اپنی آنکھ سے دیکھا اور پہچانا؟
اس نے کہا کہ "زلازلِ قاف گھوڑے پر سوار تھے، اور دو
آدمی پیادہ ہمراہ تھے، اور میں بخوبی زلازلِ قاف کو پہچانتا
ہوں۔" [دیو سفید] بولا کہ "اس آدمی نے اٹھارہ برس
قاف میں رہ کر تمام دیوان قاف کا گھر کھوج کھویا۔ چنانچہ
اس کی دہشت سے میں نے یہاں آکر سکونت اختیار کی
تھی۔ سو بلائے آسمانی کی طرح یہاں بھی نازل ہوا۔ معلوم
ہوا کہ اپنی زندگی کے ایام آخر ہوئے۔" یہ کہتا ہی تھا کہ
صاحب قراں نے آکر نعرہ کیا۔ سفید دیو بولا کہ "اے
زلازل قاف میں تیرے خوف سے جلاوطن ہوا، اور یہاں
گوشے میں رہنا اختیار کیا، تو نے یہاں بھی میرا پیچھا کیا۔
بہر حال، مجھ سے بھی جہاں تک ہو سکے گا، قصور نہ کروں
گا۔" یہ کہہ کر کئی سو من کا پتھر اٹھا کے امیر کے سر پر
مارا۔ امیر کود کے الگ ہوئے۔ پتھر زمین پر گرا۔ پھر جو پتھر
لینے کو زمین پر جھکا، امیر نے پیچھے سے تلوار ایسی لگائی کہ
اوندھا ہو کر گرا۔ بولا کہ ایک ہاتھ اور بھی لگاؤ کہ جلد اس
عالم فانی سے عالم جاودانی کو جاؤں۔ امیر نے فرمایا کہ "میں
تیری قوم سے بخوبی واقف ہوں۔ جو تیرا مطلب ہے، سو
نہ ہو گا۔" سفید دیو مایوس ہو کے سر پٹک پٹک کے مر گیا۔

یہ عبارت غالب لکھنوی کے ترجمہ ٔ داستان امیر حمزہ، مطبوعہ کلکتہ ۱۸۵۵ کے

صفحات ۴۷۶ تا ۴۷۸ سے لی گئی ہے۔ زیادہ تجزیے کی ضرورت نہیں، صاف ظاہر ہے کہ زبان، داستان کے ربط، اور سب سے اہم یہ کہ طلسم کے حیرت انگیز، یا تجسس انگیز واقعات کے لحاظ سے، اور طلسم کی تفصیلات ۔کے بارے میں جزئیات کے بیان میں داستان گو کے شغف کو دھیان میں رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگر اشک اور غالب لکھنوی کے پیش نظر ایک ہی مصنف کے نسخے تھے، تو غالب لکھنوی نے اپنے ترجمے میں بہت کچھ جو بڑھایا ہے، وہ یا تو ان کی اپنی اختراع ہے، یا پھر انھوں نے یہ تفصیلات کسی داستان گو سے سن کر اپنی کتاب میں داخل کیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان کا ترجمہ، در اصل ترجمہ نہ ہو، بلکہ پورے کا پورا کسی داستان گو سے سن کر تحریر میں لایا گیا ہو۔

اس سے بھی زیادہ امکان اس بات کا ہے، کہ غالب لکھنوی خود داستان گو رہے ہوں، اور انھوں نے داستان کو اس شکل میں قلم بند کیا ہو، جس شکل میں وہ اسے زبانی بیان کرتے رہے تھے۔ زبانی بیانیہ کی سب سے بڑی صفت، اور سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ وہ کسی مقررہ متن کا تابع نہیں ہوتا۔ میلکم لائنز لکھتا ہے کہ اگر داستان گو اپنی داستان کو زبانی یاد بھی کر کے سنائے، تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ ہر بار اس داستان کو بالکل ایک ہی طرح سنائے گا۔ اور کچھ نہیں تو طرز ادا ہی میں تھوڑا بہت فرق آجائے گا۔ ورنہ یہ تو معمولی بات ہے کہ داستان گو کے ذہن میں داستان کا تفصیلی خاکہ ہو، اور داستان گوئی کے وقت وہ اس میں رنگ بھرتا چلے۔ غالب لکھنوی نے خود کو شاہزادہ فتح حیدر، فرزند کبیر سلطان ٹیپو شہید، کا داماد بتایا ہے۔ عبدالغفور نساخ نے ان کو نومسلم لکھا ہے اور بیان کیا ہے کہ وہ ایک عرصے تک ڈپٹی کلکٹر رہے تھے۔ یہ بات ناممکن نہیں ہے کہ وہ شوقیہ داستان گوئی بھی کرتے ہوں، کیونکہ ان کا زمانہ وہ ہے جب اردو داستان، اور داستان گوئی میں دلچسپی اپنے عروج پر آرہی تھی۔ رام پور میں خاندان مغلیہ کے ایک نمایاں فرد مرزا رحیم الدین حیا کے دو بیٹوں مرزا علیم الدین اور مرزا امین الدین نے یہ دلچسپی اس حد بہم پہنچائی کہ خود داستان گو بن گئے۔ ان کی داستانیں رضا لائبریری رام پور میں موجود ہیں۔

خلیل علی اشک نے اپنی داستان کے بارے میں یہ فرضی بات لکھی تھی ہے کہ اسے محمود غزنوی کے وقت میں تصنیف کیا گیا۔ ممکن ہے یہ بات اس نسخے میں درج ہو جس کا ترجمہ انھوں نے کیا، یا انھوں نے اپنی طرف سے لکھ دی ہو۔ زیادہ امکان اس بات کا ہے کہ یہ بات ان کے زمانے میں شہرت رکھتی ہو، اور انھوں نے بربنائے شہرت اسے لکھ دیا ہو۔ بہر حال، یہ بات تو طے ہے کہ وہ داستان گو تھے۔ جیسا کہ گلکرسٹ نے لکھا ہے، وہ خود کو شاہان مغلیہ اور شہزادگان و نوابان کا خاندانی داستان گو بتاتے تھے۔ گلکرسٹ کو انھوں نے یہ بھی بتایا تھا کہ وہ پوری داستان کا ترجمہ کر رہے ہیں، اور یہ سارا قصہ کوئی پندرہ بیس جلدوں میں سمائے گا۔ گلکرسٹ کے الفاظ میں:

If, as Khuleel Khan, one the learned natives of the College, and who now considers himself the Hereditary Story Teller of the Emperor, Princes, and Nobles of India, asserts, the Historical Romance of Umeer Hamzu himself, which he is now translating, will consist of 15 or 20 large volumes, the patrons and admirers of Hindoostanee may, in this branch alone, hail an inexhaustible fund of legendary narrative and diversion.

یہ اقتباس گلکرسٹ کی کتاب The Hindee Story Teller, or, Entertaining Expositor of the Roman, Persian, amd Nagaree Characters, Simple and Compound, in their Application to the Hindoostanee Language, as a Written and Literary Vehicle مطبوعہ کلکتہ، ۱۸۰۲، کی جلد دوم کے صفحہ iii سے لیا گیا ہے۔ لہٰذا اس میں تو کوئی شک نہیں کہ خلیل علی اشک داستان گو تھے۔ اور چونکہ پندرہ بیس جلدوں کی داستان امیر حمزہ نہ کبھی عربی میں تھی نہ فارسی میں، لہٰذا وہ ترجمے کے نام پر وہی داستان لکھ رہے تھے جو وہ

فراغت کی محفلوں میں زبانی سنایا کرتے ہوں گے۔ان کی داستان، جیسی کہ ہم تک پہنچی ہے، ترجمہ سے زیادہ طبع زاد معلوم ہوتی ہے۔یہی حال غالب لکھنوی کا معلوم ہوتا ہے، کہ وہ ترجمے کے نام پر طبع زاد داستان لکھ رہے تھے۔اس کا ثبوت نہ صرف اس بات میں ہے کہ اب تک نہ اشک کی داستان کی فارسی اصل دریافت ہو سکی ہے، نہ غالب لکھنوی کی۔ جو فارسی داستانیں اس زمانے میں موجود تھیں، ان میں ایک تو "رموز حمزہ" ہے("بوستان خیال" میں "رموز حمزہ" پر نکتہ چینی کی گئی ہے۔)اور دوسری وہ اصل قصہ، جسے حاجی قصہ خواں ہمدانی نے شاہ گولکنڈہ کے لئے تیار کیا۔ان میں جمشیدیہ والا قصہ حسب ذیل الفاظ میں بیان ہوا ہے:

رموز حمزہ۔

چوں امیر سر سال را مسخر کرد، سر سال امیر را در شہر خود
برد و شرط خدمت گاری بجاے آورد۔ پہلوان پرسید کہ
در ملک تو چہ تماشاے است؟ بمن بنما۔ سر سال گفت
اے جہانگیر، دو فرسخ دور از شہر، طلسمات جمشید است۔ و
آں چناں است۔ در وقت مرگ جمشید تمام شہر را خالی
کردہ بود، و در شہر ہیچ آدمی نہ گذاشت۔ پس از تاثیر
طلسم، سوارہ و پیادہ، و خدم و حشم درست کردہ تا کسے
در آں شہر نتواند آمد۔ و خود درون دخمہ رفت و در
خواب شد۔ و تماشاے دیگر آنست کہ عقب جمشیدیہ یک
بیابانست کہ آنرا رودبار عالم گویند۔ و دراں دیو سپید
قرار گرفتہ است۔ آں دیو از ترس تو گریختہ است۔ پس

روز دیگر، پہلوان سپاہ را در قضاو قدر بگذاشت، و مقام خود را بہ رستم پیل تن داد، و خود با عمروامیہ و سر سال، بہ جمشیدیہ رواں شد۔ بعد از چند روز نزدیک بہ جمشیدیہ رسید۔ آواز ہاے سہم ناک شنید، امیر گفت، "اے سر سال، ایں چہ آواز است؟" سر سال گفت، "ایں ہمہ طلسمات است۔" چوں امیر نزدیک رسید، خواست، درون دروازہ رود۔ مردماں بالاے دروازہ بودند، و تیغ حوالہء امیر نمودند۔ سر سال گفت، "یا امیر من، از جد خود شنیدہ ام کہ تمام حکمت ایں طلسم بر سر ایں گنبد، و آں خروس سپید است۔ آں خروس ہمیشہ در گشت است، و بانگ میزند۔" امیر چوں نگاہ کرد، ہمچناں بدید۔ پس سر سال گفت، "ہر یک کہ بیک تیر آں خروس را بشکند، تمام طلسم شکستہ شود۔ و آنکہ بیک تیر نتواند زد، ہماں تیر باز برگشتہ بر سینہء تیر انداز چناں می خورد کہ از پشت او بیروں می آید۔" امیر دست بر کمان برد، و تیر در شست پیوست، و چناں بزد کہ خروس در زمین افتاد۔ ہمہء طلسم شکستہ شد و آں شور و غوغا فرونشست، و دروازہا کشادہ گشت و مردمانے کہ ہاے ہوے می کردند، سلاح از دست افگندند و خاموش شدند۔ و کسانے کہ اندروں بودند و ہر طرف می دویدند و غرش می کردند، ایستادہ ماندند۔ و عمروامیہ ہر کرا کہ می گرفت، بر زمین می زد، و [از] تکہء چوب می

کشت۔ امیر از دیدن آں حالت حیران ماند، و ہزار آفریں
بر روان جمشید کرد۔ و گنج ہائے بے شمار دید، گفت۔ ''اے
عمرو امیہ جمشید چندیں گنج برائے ما ذخیرہ کردہ است۔''
پس بہ جمشید یہ رسید۔ درش رابستہ دید، دست بر قفل زد،
بشکست۔ چوں نظر دروں کرد، مار و کژدم زیادے بدید۔
یاراں راگفت، برائے چہ دریں جا برویم؟ باز قفل زد، و از
طلسمات بیروں آمد۔ امیر سر سال راگفت، ''اکنوں دیو
سپید را بنما۔'' سر سال امیر را در بیابان رود بار عالم
آورد۔ پہلوان خدائے رایاد کردہ بر سر چاہ رسید، واز اسپ
فرود آمد۔ سر سال راگفت تا ازاں چاہ آسیا سنگ را دور
کند۔ ہر چند سر سال زور کرد، آسیا سنگ نمی جنبید۔ پس
امیر سر پائے بہ سنگ زد، آسیا سنگ را دور کرد۔ دود
بسیارے از چاہ بیرون آمد۔ امیر گفت، ''اے یاران من،
داخل چاہ میشوم۔ شما مردانہ باشید۔'' واشقر را گفت، تو از
سر چاہ نہ رو۔ پس کمند را بہ بست، و داخل شد۔ راہے
باریک دید، پیشتر رفت۔ دید کہ دیو سپید نشستہ است، و
دیوان دیگر گرداگرد او نشستہ و ہمہ سر فرو افگندہ۔ بعد
دیرے سر بر آورد و گفت، ''تو آں بلا را کجا دیدی؟'' گفتند،
''اے شاہ، ما نیکو نگاہ کردیم کہ حمزہ بود۔ آمدیم، خبر
کردیم۔'' دیواں دریں گفتگو بودند کہ امیر نعرہ زد، و سنگ
آسیا را دور کرد و گفت، ''اے دیواں، اکنوں کجا روید؟'' دیو

فی الحال سنگ را برداشت و بر امیر انداخت۔ پہلوان جست زد، وسنگ در زمیں بیفتاد، و تیغ بر کمر دیو چناں بزد کہ دیو دو پرکالہ شد۔

(ترجمہ)

جب امیر نے سر سال کو مطیع کر لیا تو سر سال انھیں اپنے شہر میں لے گیا، اور وہاں وہ بحسن و خوبی امیر کی خدمت بجالایا۔ امیر نے پوچھا کہ تمھارے ملک میں قابل دید چیزیں کیا ہیں؟ سر سال نے کہا، ''اے جہانگیر، شہر سے دو فرسخ دور پر طلسمات جمشید ہے۔ اور وہ اس طرح پر ہے کہ اپنی موت کے وقت جمشید نے سارے شہر کو خالی کرالیا، ورایک بھی متنفس وہاں نہ چھوڑا۔ پھر اس نے طلسم کے زور سے سوار، اور پیادے، اور خادم اور عصا بردار بنائے، تاکہ کوئی شخص شہر کے اندر نہ آسکے۔ پھر وہ اپنے مزار میں جا کر لیٹ رہا۔ اور دوسری چیز دیکھنے کے قابل یہ ہے کہ جمشیدیہ کے عقب میں ایک بیابان ہے، کہ جسے ''رود بار عالم'' کہتے ہیں۔ اور وہاں دیو سفید مقیم ہے۔ وہ آپ کے خوف سے کوہ قاف سے بھاگ کر یہاں آرہا ہے۔'' دوسرے دن، امیر نے اپنی سپاہ بیابان قضا و قدر میں چھوڑی، اور اپنی کرسی رستم پیل تن کو مرحمت کی،

اور آپ، عمروامیہ اور سرسال کو ساتھ لے، جمشیدیہ کی طرف چلے۔ چند دن بعد جمشیدیہ پر گذر ہوا۔ وہاں خوفناک آوازیں سنائی دیں۔ امیر نے کہا، "اے سرسال، یہ آواز کیسی ہے؟" سرسال نے کہا، "یہ سب طلسمات ہے"۔ جب امیر نزدیک پہنچے، چاہا کہ دروازے سے اندر جائیں۔ لوگ جو دروازے پر موجود تھے، امیر پر تلوار اور نیزے سے حملہ آور ہوئے۔ سرسال بولا، "اے امیر، میں نے اپنے دادا سے سنا ہے کہ اس طلسم کی تمام حکمت اس گنبد، اور اس سفید مرغ میں ہے۔ یہ مرغ ہمیشہ چکر کھاتا اور بانگ دیتا رہتا ہے۔" امیر نے نگاہ کی تو ایسا ہی پایا۔ پھر سرسال نے کہا، "اگر کوئی اس مرغ کو ایک تیر سے شکار کرے تو سارا طلسم شکست ہو جائے۔ اور اگر اس کو ایک تیر میں نہ گرا سکے، تو وہی تیر پلٹ کر تیر انداز کے سینے پر اس زور سے پڑے کہ پشت توڑ کر باہر نکل آئے۔" امیر نے کمان پر ہاتھ ڈالا، اور اس میں ایک دندانہ دار تیر جوڑا، اور اس طرح نشانہ لیا کہ مرغ زمین پر آرہا، اور سارا طلسم شکست ہو گیا، اور وہ سارا شور و غوغا ٹھنڈا پڑ گیا، اور سب دروازے کھل گئے۔ اور وہ سب لوگ، جو ہائے و ہو کر رہے تھے، اپنے اپنے ہاتھوں سے اسلحہ پھینک کر چپ ہو گئے۔ اور وہ لوگ، جو اندر تھے، اور ہر طرف دوڑتے بھاگتے اور اپنا غوغا کرتے پھر رہے تھے، ساکت کھڑے

ہو گئے۔ عمرو امیہ جس جس کو پکڑ پاتا، اسے زمین پر دے
مارتا، اور لکڑی کے ایک کند تیر کی ضرب سے اس کو ختم
کر ڈالتا۔ امیر ان حالات کو دیکھ کر حیران ہوئے، اور
انھوں نے جمشید کی روح کو ہزار آفریں کہی۔ اور وہاں
ان کو خزانۂ بے شمار نظر آیا۔ انھوں نے عمرو سے کہا،
"اے عمرو امیہ، یہ سارا خزانہ جمشید نے ہمارے واسطے جمع
کر رکھا تھا۔" پھر وہ جمشید یہ پہنچے، اور اس کے دروازے
کو بند پایا۔ قفل پر ایک ہاتھ مارا، قفل شکستہ ہوا۔ اب جو اندر
نگاہ ڈالی تو کثرت سے سانپ اور بچھو دکھائی دیئے۔ یاروں
سے کہا، "بھلا کس واسطے ہم اندر جائیں؟" قفل انھوں
نے ویسا ہی لگا دیا اور طلسمات سے باہر آئے۔ پھر امیر نے
سرسال سے کہا، "اب دیو سفید کو دکھا کہ وہ کہاں ہے؟"
سرسال پھر امیر کو بیابان رود بار عالم میں لایا۔ امیر نے خدا
کو یاد کیا، اور کنویں پر پہنچے۔ گھوڑے سے اتر کر انھوں نے
سلسال سے کہا کہ کنویں کے منہ پر سے چکی کا پاٹ ہٹا۔
سرسال نے ہر چند زور لگایا، چکی کا پاٹ اپنی جگہ سے نہ ہلا۔
پھر امیر نے ایک ٹھوکر مار کر پاٹ کو دور کیا۔ بہت سا
دھواں اس کنویں سے نکلا۔ امیر نے کہا، "اے یارو، میں تو
اس کنویں میں اترتا ہوں، تم یہاں مردانہ وار جمے رہنا۔"
اور اشقر سے کہا کہ تو کنویں کی مینڈ سے ہر گز نہ
ہٹنا۔ پھر انھوں نے کمند لٹکائی، اور اس کے سہارے کنویں

میں اتر گئے۔ ایک تنگ سا راستہ نظر پڑا۔ اور آگے گئے تو
دیکھا کہ دیو سفید بیٹھا ہوا ہے، اور دوسرے دیو بھی اس
کے گرد بیٹھے ہیں اور سب کے سب سر جھکائے ہوئے
ہیں۔ دیر کے بعد اس نے سر اٹھایا، اور بولا، "تو نے اس بلا
کو کہاں دیکھا؟" انھوں نے کہا، "اے شاہ، ہم نے بخوبی
دیکھا، حمزہ ہی تھا۔ ہم نے یہاں آکر خبر کر دی۔" دیو لوگ
ابھی یہ گفتگو کر ہی رہے تھے کہ امیر نے نعرہ کیا، اور چکی کا
پاٹ اٹھا کر پھینک دیا اور پکار کر کہا کہ اے دیوو! اب بچ
کر کہاں جاؤ گے؟ دیو نے فوراً ایک پتھر اٹھایا اور امیر پر
پھینکا۔ امیر نے جست لگائی اور پتھر زمین پر آ رہا، اور دیو کی
کمر پر ایسی تلوار ماری کہ وہ دو ٹکڑے ہوا۔

یہ اقتباس "رموز حمزہ" مطبوعہ بمبئی ۱۹۰۹ کے صفحہ ۲۲۰ تا ۲۲۱ سے لیا گیا ہے۔ دیباچے میں مرزا محمد خان ملک الکتاب نے دعویٰ کیا ہے کہ انھوں نے یہ داستان اپنے دوستوں کی فرمائش پر عربی سے فارسی میں ترجمہ کی ہے۔ اگر غالب لکھنوی کی داستان اس سے بہت پہلے کی نہ ہوتی تو گمان گذر سکتا تھا کہ غالب کے ترجمے کی فارسی اصل یہی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ غالب لکھنوی کا ترجمہ "رموز حمزہ" کے اس ترجمے سے پچاس سال پیشتر وجود میں آچکا تھا۔ زیادہ اہم بات یہ ہے کہ غالب لکھنوی کے یہاں بعض تفصیلات ایسی ہیں جو ان کے طلسم کی کیفیت میں اضافہ کرتی ہیں۔ یہ تفصیلات، ظاہر ہے کہ اشک کے یہاں تو ہیں نہیں، "رموز" کے اس نسخے میں بھی نہیں ہیں، جس کا اقتباس میں نے اوپر درج کیا ہے۔ غالب نے جو نئی باتیں اپنی داستان میں ڈالی ہیں، حسب ذیل ہیں:

(۱) دیو سفید کے بارے میں یہ خبر، کہ وہ امیر حمزہ کے خوف سے کوہ قاف چھوڑ کر اس بیابان میں آرہا تھا، سر سال/سریال کی طرف سے نہیں، بلکہ خود امیر حمزہ سے ہمیں ملتی ہے۔

(۲) بیابان کا نام "رود بار عالم" نہیں، بلکہ "دمامۂ علم" ہے۔ یہ نام زیادہ اثر آفریں اور معنی خیز ہے۔

(۳) امیر حمزہ نے اپنے گھوڑے اشقر سے "زبان جنی" میں گفتگو کی، عام زبان میں نہیں۔

(۴) دیو سفید کی اپنے مطیع دیووں سے گفتگو زیادہ مفصل ہے۔

(۵) "رموز" میں امر حمزہ ایک وار میں دیو سفید کا خاتمہ کر دیتے ہیں۔ غالب لکھنوی کی داستان میں دیو سفید ایک چال چلتا ہے، لیکن امیر اسے سمجھ جاتے ہیں، اور دیو سفید کو تڑپ تڑپ کر مرنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔

ان باریک لیکن موثر تبدیلیوں کی روشنی میں یہ نتیجہ غلط نہ ہو گا کہ غالب لکھنوی نے اپنی داستان کسی زبانی ذریعے سے حاصل کی ہو گی۔ دیو سر سال/سریال ("زبدۃ" میں "صلصال") کے نام کا خفیف سا فرق بھی زبانی روایت کے امکان کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ طلسم کی نزاکتیں جو ہندوستانی بیان میں ہیں، فارسی میں نہیں ہیں۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ غالب لکھنوی کا یہ دعویٰ کہ اصل داستان کی چودہ جلدیں ہیں، خلیل علی اشک کی صدائے بازگشت معلوم ہوتا ہے۔

لہٰذا اغلب یہ ہے کہ غالب لکھنوی نے فارسی زبان میں یہ داستان کسی مرتب شکل میں دیکھی نہیں تھی۔ انھوں نے اسے کچھ زبانی اور کچھ تحریری روایتوں کے ذریعہ مرتب کیا ہو گا۔ اور یہی بات ان کی خلاقانہ داستان طرازی کی دلیل ہے۔ اب اسی مقام کو ''زبدۃ الرموز'' میں دیکھیں:

زبدۃ الرموز

و بہ روایتے خواندہ اند کہ چوں صلصال مسلمان نہ شد، امیر اورا بردار کشید و تیر باراں کرد۔ بہ روایت دیگر آنست کہ خواجہ ابوذر جمہر طلسمے بر دور صلصال بست کہ او بیروں نتواند آمد تا خروج شاہ ولایت۔ و بعضے دیگر ہم خواندہ اند کہ از سر ترس مسلمان شد، و گریخت، و بہ غارے اندروں رفت، و آں غار، غار افراسیاب بود۔ و در بعضے از نسخہ ہا ایں جا مشتمل است بہ طلسم افراسیاب۔ چوں صاحب قراں بہ عقب او رفت، آوازے بگوش امیر رسید کہ ''برگرد۔ کہ قتل او بر دست تو نیست۔'' بروایت دیگر آنست کہ امیر اورا بر دار کشید، در آں وقت دیوے از نوکران ارسال کہ او راز لزال می گفتند، رسید۔ و صلصال رابدر برد، و در جزیرہ کہ آں را ''جزیرہء سرگرداں'' گویند، بر زمیں نہاد، و خود بدر رفت۔ صلصال دراں جزیرہ گنبدے دید۔ ہر چند راہ می رفت، باز خود را در پاے آں

گنبدی دید۔ آخر لاعلاج شد۔ زمستاں بہ میوہ ہاے خشک، و
تابستاں بہ میوہ ہاے تری ساخت، تا وقتے کہ درخا ور
بدست شاہ ولایت امیر المومنین حیدر کشتہ گردید۔

(ترجمہ)

ایک روایت میں یوں بیان ہے کہ جب صلصال مسلمان نہ
ہوا تو امیر نے اسے دار پر کھنچوا کر تیروں کی بوچھاڑ پر رکھوا
لیا۔ اور دوسروں کی روایت یہ ہے کہ خواجہ ابوذر جمہر نے
صلصال کے اوپر طلسم کے ذریعہ ایک حلقہ باندھ دیا کہ
جس سے وہ باہر ہی نہ آسکے گا جب تک کہ شاہ ولایت
[حضرت علی کرم اللہ وجہ] کا ظہور نہ ہو۔ اور بعض
دوسروں نے یہ بھی کہا ہے کہ وہ خوف سے مسلمان ہوا
اور پھر بھاگ کر ایک غار میں چھپا، اور وہ غار افراسیاب کا
تھا۔ اور بعض نسخوں میں اس جگہ پر افراسیاب کے ایک
طلسم کا ذکر ہے۔ جب امیر اس کے تعاقب میں گئے تو ایک
آواز ان کے کان میں اٗئی کہ "لوٹ آؤ، اس کی موت
تمھارے ہاتھ سے نہیں ہے۔" دوسروں کی روایت یہ
ہے کہ امیر نے اسے دار پر کھینچا ہی تھا کہ اس وقت ایک دیو
جو کہ ارسال کا نوکر تھا اور جس کا نام زلزال تھا، وہاں پہنچا،
اور صلصال کو اٹھالے گیا۔ اور پھر اسے ایک جزیرے میں،

> کہ جسے "جزیرہء سرگرداں" کہتے ہیں، لے جا کر خود وہاں سے چلا گیا۔ صلصال نے اس جزیرے میں ایک گنبد دیکھا۔ وہ کتنی ہی راہ کیوں نہ طے کرتا، خود کو اسی گنبد کے نیچے پاتا۔ ناچار ہو کر وہ وہیں رہ پڑا۔ سردیوں میں خشک میوے، اور گرمیوں میں تر میوے کھا کر گذر کرتا، تا وقتیکہ خاور میں شاہ ولایت امیرالمومنین حیدر کے ہاتھ سے مارا گیا۔

مندرجہ بالا عبارت خدابخش لائبریری کے مخطوطہء "زبدۃ الرموز" کے ورق ۱۷۰ سے لی گئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تحریر میں زور ہے، اور مختلف راویوں کے بیانات بھی اپنی جگہ دلچسپ سہی، لیکن اس میں صحیح معنی میں کوئی طلسم ہے نہیں۔

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایرانی داستانوں میں طلسم برائے نام ہی ملتا ہے۔ اور خود "داستان امیر حمزہ" یک جلدی، جس کا ترجمہ غالب لکھنوی پیش کر رہے ہیں، اس میں بھی طلسم کا عنصر اتنا نمایاں اور مرکزی نہیں جتنا بعد میں داستان امیر حمزہ طویل میں نظر آتا ہے۔ اور یہاں بھی یہ نکتہ قابل لحاظ ہے کہ داستان طویل کی وہ جلدیں جو ایرانی روایت (یا اصل "دفتر") سے قریب ہیں، ان میں طلسم کم ہیں، یا غیر اہم ہیں۔ مثلاً "نوشیرواں نامہ" اول (۱۸۹۳)، "نوشیرواں نامہ" دوم (۱۸۹۸/۱۸۹۹)، "صندلی نامہ" (۱۸۹۵)، "ہرمز نامہ" (۱۹۰۰) وغیرہ، اگرچہ ترتیب تحریر کے لحاظ سے بعد میں لکھے گئے، لیکن زمانی اعتبار سے ان میں جو واقعات بیان ہوئے ہیں، وہ پہلے پیش آئے ہیں۔ اور "طلسم ہوش ربا" (۱۸۸۳تا ۱۸۹۳)، "طلسم ہفت پیکر" (۱۸۹۷)، لکھی تو گئیں پہلے، لیکن ان میں جو واقعات ہیں، وہ "نوشیرواں نامہ" وغیرہ کے بعد کے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کی موخر

الذکر جلدوں میں طلسم بہت زیادہ ہیں۔ بعد کے واقعات پر مبنی وہ جلدیں، جو "ہوش ربا" کے بعد لکھی گئیں، ان میں سے اکثر کے نام بھی "طلسم ہوش ربا" کے طرز پر رکھے گئے۔ ("طلسم خیال سکندری"، "طلسم زعفران زار سلیمانی"، "طلسم نوخیز جمشیدی"، "طلسم آئینہء سلیمانی"، (جو "آفتاب شجاعت" کے نام سے مشہور ہوئی)۔

ان باتوں سے ظاہر ہے کہ "طلسم" کو داستان میں مرکزی، بلکہ بنیادی حیثیت دینے کا کام ہندوستانی، بلکہ اردو داستان گویوں نے انجام دیا۔ داستان امیر حمزہ طویل کی دل کشی بڑی حد تک طلسموں اور عیاری کے باعث ہے۔ اور اردو داستان گویوں نے اگر عیاری کے عنصر کو معمول سے زیادہ وسیع و عریض بنا کر پیش کیا تو طلسم کا عنصر تو تقریباً سارے سارا اردو داستان گویوں کی ہی ایجاد و عطا ہے۔

فارسی کی جو داستان ہندوستان میں لکھی گئی، اور جس پر داستان امیر حمزہ کا کوئی اثر نہیں، "بوستان خیال" ہے۔ اس داستان میں طلسماتی رنگینیاں کسی بھی ایرانی داستان سے بے حد بڑھ چڑھ کر ہیں۔ "بوستان خیال" عہد محمد شاہ (۱۷۱۹ تا ۱۷۴۸) میں لکھی گئی۔ اس وقت ہندوستانی داستان امیر حمزہ زبانی طور پر فارسی میں، اور ممکن ہے کہ اردو میں بھی، اس قدر مقبول ہو چکی تھی، کہ محمد تقی خیال، مصنف "بوستان خیال" کو anxiety of influence محسوس ہونا لازمی تھا۔ اسے عیاری اور طلسمات کا مذاق بھی اڑانا ہے، اور اسی عیاری اور طلسمات کے ذریعہ اپنی داستان کو روشن بھی کرنا ہے۔ چنانچہ "حدائق انظار"، مطبوعہ دہلی، مطبع بدر الدجی، ۱۸۷۵/۱۸۷۶، صفحہ ۳۲۴ تا ۳۲۵ پر ہم پڑھتے ہیں:

> ناظرین کتاب کو روشن و ظاہر ہو کہ مصنف نے ہر طلسم
> کو اس قصہء عالی کے امیر حمزہ کے قصے کی نسبت بہ شکل
> جدا اور بہ طرز نو بیان کیا ہے۔ یعنی طلسموں میں بجز اس

کے کچھ ذکر نہیں کہ فلاں شخص چاہ میں غرق ہو گیا اور
صحرا میں نکل آیا۔ یا عمر، بن امیہ نے فلاں مرد کو بیہوش کیا
اور اس کی ریش تراشی۔ یا ایک دیو کو جان سے مارا، اور
گربہ نے اس بام پر سے اس بام پر جست کی۔ فی الواقع
طریق طلسم بندی یہی ہے کہ کوئی امر قیاس میں نہ آئے
اور عقل کے خلاف ہو۔ ورنہ جو شخص کسی چاہ یا کسی چشمے
میں غرق ہو گا، پھر وہاں سے نکلنا محال ہے۔ الا یہ بیان
طبیعت کو بدحظ کرتا ہے۔ اسی لحاظ سے خامۂ بلاغت
شعار نے مصنف کے فن عجائبات اور تمہید طلسمات
کو بایں طرز خوش اسلوب بیان کیا کہ محض افسانہ ثابت نہ
ہو۔ بلکہ ناظرین یا سامعین افسانہ اگر مخاطب صحیح ہو کر
دیکھیں یا سنیں، مصنف کا بیان بہ دلائل علمی صورت
امکان بھی رکھتا ہے۔

اس بیان میں محمد تقی خیال کے خیالات اور خواجہ امان کے تصورات کو الگ نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن یہ قرین قیاس نہیں کہ خواجہ امان نے یہ سب باتیں اپنی طرف سے لکھی ہوں، اور محمد تقی خیال نے کچھ بھی ایسا اشارہ نہ کیا ہو۔ لیکن بالفرض ایسا بھی ہو، تو اس سے کوئی بنیادی فرق نہیں پڑتا، کیوں کہ وہ امان ہوں یا تقی خیال، انھیں داستان امیر حمزہ سے معاملہ تو کرنا ہی تھا۔ اور اگرچہ خواجہ امان نے "ناظرین" کا بھی ذکر کیا ہے، لیکن ان کا اصل مدعا "سامعین" سے ہے۔ بس یہ ہے کہ چونکہ انھیں توقع نہیں ہے کہ اتنی بڑی اور اتنی گاڑھی داستان سنی بھی جائے گی، اس لئے وہ "ناظرین" کا بھی نام لیتے چلتے ہیں۔ "حدائق انظار" صفحہ ۵۱۱ پر مذکور ہے:

> شاید کوئی قصہ گو استعداد علمی بھی رکھتا ہے، اور سامعین بھی صاحب علم، و مخاطب صحیح ہیں، ان کو اس بیان میں "رموز حمزہ" کی نسبت البتہ زیادہ لطف آئے گا۔ اور بر تقدیر، قصہ گو مادہء علمی سے بے نصیب محض ہے، خیر، بقوت حافظہ اس تمہید کو یاد رکھے، اور بہ فصاحت بیان کرے۔ ظاہر ہے کہ وہ قصہ، یعنی "رموز حمزہ"، اس طرح کا ایک قصہء بے سر وپا ہے، جس کے مبتدا و خبر کا حال نہیں کھلتا۔ اور اس طرح کے نام بے مناسب اور سخت و درشت ہیں، کہ ہرگز یاد نہیں رہتے۔ لیکن قصہ گو یاد رکھتے ہیں اور بہ آرائش و فصاحت تمام بیان کرتے ہیں۔

یہ سب تو ٹھیک ہے، لیکن جب اصل معاملے پر گفتگو ہوتی ہے، کہ اصل کیا ہے؟ واقعیت کسے کہتے ہیں؟ حقیقت کیا چیز ہے؟ تو بات پھر وہی آجاتی ہے کہ سچائی وہی ہے جو لوگوں کی زبان پر جاری ہو، یعنی بقول میر، مصرع

یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

"حدائق انظار" صفحہ ۳۷۴ پر یہ گفتگو ملاحظہ ہو:

> شاہزادے نے فرمایا، "شاید قصہ حمزہ کا واقعی و نفس الامر ہے۔" سعید نے عرض کیا، "جو حال زبان پر بشر کی

بطور اخبار جاری ہو، البتہ مصداق اس کا ایک عالم میں ہوتا
ہے، خواہ بالفعل یا بالقوۃ۔ یعنی زمانہء حال میں ہے یا
زمانہء ماضی میں تھا۔ اسی طرح، اپنے حال میں غور فرماؤ
کہ تم نے عجائبات عالم میں کیا کیا تماشائے غیر مکرر چشم
مبارک سے دیکھا، اور کیا کیا معاملات تازہ نظر سے
گذرے؟ اگر نقل اپنی کسی بشر کے روبرو کروگے، اس کو
ہرگز یقین نہیں آنے کا، اور حقیقت میں تمھاری
نظر سے گذرا۔"

لہٰذا داستان کے اعتبار وہ سب باتیں صحیح، اور واقعیت پر مبنی ہیں جن کے بارے میں لوگوں کا خیال ہے کہ وہ موجود ہیں، یا وقوع میں آسکتی ہیں، خواہ بالفعل، خواہ بالقوت۔ دوسری دلیل داستان میں بیان کردہ واقعات کے درست ہونے کے بارے میں یہ ہے کہ اگر کوئی بات ہو چکی ہے، تو اس کا واقع ہو جانا ہی اس بات کا ثبوت ہے، کہ قانون لزوم، یا قانون احتمال کی رو سے اس کا ہونا ممکن تھا۔ یہ دلیل ارسطو کے اس مقدمے پر مبنی ہے جو اس نے المیہ میں بیان کئے جانے والے واقعات کی صحت کے ثبوت میں قائم کیا تھا۔ اور اس کی بنیاد بھی اسی بات پر ہے کہ دیکھنے والے (المیہ کے)، یا سننے والے (داستان کے)، اگر فرض کر لیں کہ جو ہو رہا ہے سب ممکن الوقوع ہے، تو کوئی جھگڑا باقی نہیں رہتا۔ داستان کے بارے میں یہ بات کہی جاتی ہے، اور حقارت کے لہجے میں کہی جاتی ہے، کہ اس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔ اس پر بحث آئندہ ہوگی۔ اس وقت صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ تصور حقیقت کوئی اٹل شے نہیں ہے۔ اور فن دراصل حقیقت کو نہیں، بلکہ مشاہدات و تصورات کو کسی مخصوص رسومیات کی پابندی کے ساتھ بیان کرنے کا طریقہ ہے۔

"بوستان خیال" کے لکھنوی ترجمے میں بعض جگہ ایسی باتیں کہی گئی ہیں جو بظاہر قانون احتمال، اور مفروضہ بشری کے اس اصول کی مخالف ہیں، جس کا اوپر بیان ہوا۔ لیکن اس کی تہ میں وہی اصول ہیں، صرف رنگ ذرا بدلا ہوا ہے:

> سحر، مکر کا نام ہے۔ زیادہ طاقت اس میں کہاں؟ اگر ایسا نہ ہو تو انتظام جہاں کیوں کر باقی رہے؟ ساحر کہے "چھو منتر"، اور سب مر جائیں۔ داستان امیر حمزہ میں جادوگر ایسے ہی سنے جاتے ہیں۔ محض غلط، اور کذب صریح، بلکہ حمق گوئندہ پر گواہ ہے، مثل افراسیاب جادو طلسم ہوش ربا میں... اس جھوٹ پر خدا کا غضب، قصہ [گو] کو چاہیئے، ایسا سخن منہ سے نکالے، جو معلوم ہو کچھ عجب نہیں زمانہ ماضی میں گذرا ہوگا۔ اس کلام میں لطف ہے، یا اس میں، کہ سب ممکنات عقلیہ ہو گئے... ایسے واہیات مہملات اس افسانے میں بھرے ہوئے ہیں۔ عاقل ان کی سماعت سے نفرت کرتے ہیں۔ ایسے تذکرے زبان پر نہیں لاتے ہیں۔

مندرجہ بالا عبارت "ضیاء الابصار" مطبوعہ نول کشور پریس لکھنو کے صفحہ ۴۰۵ سے لی گئی ہے۔ یہ "بوستان خیال" کی جلد سوم، موسوم بہ "جمشید نامہ" کا ترجمہ (یا ترجمے کے نام پر تصنیف) ہے۔ آغا جو ہندی کا یہ ترجمہ نول کشور پریس سے ۱۸۹۰ میں شائع ہوا۔ ظاہر ہے کہ اصل مصنف "بوستان خیال" کے وقت میں "طلسم ہوشربا" کا وجود تھا ہی

نہیں، لہٰذا یہ جملے آغا حجو نے کسی خاص وجہ سے لکھے ہیں۔ "بوستان خیال" کی یہ جلد ۱۸۹۰ میں چھپی، اور اسی سال محمد حسین جاہ کی "طلسم ہوشربا" کی چوتھی جلد شائع ہوئی۔ "طلسم ہوشربا" کی شہرت نے تمام داستانوں پر خاک ڈال دی تھی، اس لیے آغا حجو ہندی کا یہ بیان القاص لا یحب القاص (قصہ گو، قصہ گو سے محبت نہیں رکھتا) سے زیادہ کچھ نہیں۔ لطف یہ کہ ہندی نے اصول وہی بیان کیا ہے، یعنی (۱) ممکنات عقلیہ، جن کے حساب سے سب ممکن ہے، اور (۲) اعتقاد عوام، کہ لوگ یہ فرض کر سکیں کہ ایسا کبھی کسی زمانے میں ہوا ہوگا۔ ورنہ اسی داستان میں صفحہ ۲۴۰ پر حرکت، رنگ، اور اسرار سے مملو اس غیر معمولی منظر کا کیا جواز ہو سکتا ہے:

> اس وقت یہ اسم دونوں [پرندوں] پر دم کرنا۔ ان کی قوت پرواز زائل ہو جائے گی۔ پھر دونوں کو نیچے سے مارنا، نیچے پھینک دینا۔ جوں جوں خون زمین میں جذب ہوگا، میل بھی وہیں در آئے گا۔ رفتہ رفتہ سطح ارض برابر ہو جائے گا۔ پھر آب سبز حلقوم نر سے نکلے گا۔ اس پانی سے جام بھرنا، جانب قلعہ جانا، خندق سے اژدہا سر نکالے گا، تیری طرف متوجہ ہوگا۔ خوف نہ کرنا، جام آب سبز اس کے منہ میں لنڈھا دینا۔ پھر اژدہا اپنے جسم سے خندق کو بھر دے گا۔ اس پر پاؤں رکھنا، چلے جانا۔ زیر دیوار قلعہ ٹھہرنا۔ [تو] ایک درخت دیکھے گا جس کی ایک شاخ سبز ہے، اور باقی مختلف الالوان ہے۔ سبز کو کاٹنا، ایک افعی مست پیدا ہوگا، اسے مارنا۔ قلعے کا چکر لگانا نگاہ کو خیرہ کرے

گا۔ یہ اسم پڑھنا، دیر کے بعد اندر سے آواز آئے گی،
"صاحب قران اکبر طلسم آیا"۔

ظاہر ہے یہاں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس کے بارے میں "حقیقی" یا "واقعی" ہونے کا گمان ہو۔ ان معاملات میں عقل عامہ کو دخل نہیں۔ "حدائق انظار" صفحہ ۴۲۴ پر ہے:

حاکم بالاستقلال اس پردہ، نیرنگ کا حکیم قسطاس یا فرہنگ ہے۔ مگر موجودات، محسوسات، عجائبات، دو قسم سے ہے۔ اول، صورت وہمیہ و خیالیہ، جو بہ زور علم سیمیا و توسیع الخیال ظاہر ہوتی ہیں، جن کو عوام الناس 'نظر بندی' کہتے ہیں۔ اور بعض صورتیں اصلی، جن کا وجود خارج طلسم میں سے موجود ہے۔ لیکن ترتیب دینا اس طرح کے طلسم کا نہایت مشکل ہے۔ بایں معنی کہ پہلے فرماں روائی ہفت اقلیم حاصل کرے، بعد ازاں، جو طلسم کہ ان دونوں قسم کے موجودات کا جامع ہو، ترتیب دے۔ بلکہ اقتدار و سلطنت کے سوائے جب تک عالم و عامل تمام علوم کا بہم نہ پہنچے، اس ہیئت کا طلسم ترتیب نہیں دیا جاتا۔

محمد حسین جاہ نے "طلسم ہوش ربا" جلد اول، (نول کشور، ۱۸۸۳، صفحہ ۹۳۷) پر ایک بات کہی ہے جو داستان کی شعریات کے لئے معنی خیز ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان کو

معلوم رہا ہو کہ آغا حجو ہندی کو داستان امیر حمزہ میں "علمی" مسائل کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ لہٰذا "ضیاء الابصار" کی مندرجہ بالا بات کا گویا پہلے ہی سے جواب دیتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

> ملک مغرب کے بادشاہ لباس اودا اور سیاہ اور نافرمانی، اور زیور بھی ویسا، یعنی جو کچھ کہ زحل سے منسوب ہے، زیب بر کئے تھے۔ اور ملک شمال کے بادشاہ لباس اور زیور جو کچھ کہ متعلق بہ مریخ ہے، پہنے تھے۔ اور جنوب کے بادشاہ جو کچھ کہ منسوب بہ عطارد ہے، زیب قامت کئے تھے۔ فی الجملہ یہ بیان قصے کے رنگ کو کھو دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ افسانہ اور ہے، اور نجوم و حکمت و ہیئت اور ہے۔ چنانچہ صاحب "بوستان خیال" نے یہی رنگ پسند کر کے سارا قصہ لکھا ہے۔ یہاں اس طرز کو عام فہم حقیر نے نہ خیال کیا، اور باعث طول افسانہ سمجھ کر چھوڑ دیا۔ دوسرے، اصل دفتر میں بھی کچھ ذکر اس کا نہیں۔ ہاں داستان گو اپنی قوت بیانیہ سے اگر بیان کرے، اس کو اختیار ہے۔

"طلسم فتنۂ نور افشاں" جلد دوم، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۸۹۶ کے صفحہ ۲۸۹ پر احمد حسین قمر نے اپنے مخصوص اتراہٹ کے انداز میں اپنی تعریف کے پل باندھے ہیں، لیکن ایک بات پتے کی کہی ہے۔ منظر یہ ہے کہ بعض پری زادیں آپس میں باتیں کر رہی ہیں۔ ایک ان میں سے کہتی ہے:

> مصنف صاحب کے مزاج میں خاکساری بہت ہے۔
> اتنا دبی زبان سے فرماتے تھے کہ "طلسم ہفت پیکر"، جوابِ
> "بوستان خیال" ہو گا۔ ان کا فرمانا ایسا ہی ہے۔ اول تو
> "بوستان خیال" کوچہء داستان سرائی سے الگ ہے۔
> "طلسم ہفت پیکر" لائق اس کے ہو گا کہ جب بیٹھ
> کر پڑھنے والے پڑھیں گے، صاف ثابت ہو گا کہ عمدہ
> داستان گو داستان کہہ رہا ہے۔

اس بیان سے دو باتیں نکلتی ہیں۔ایک تو یہ کہ "بوستان خیال" کا اصل مزاج داستان گوئی کا نہیں، اس معنی میں، کہ اس میں علم کی نمائش پر ضرورت سے زیادہ زور ہے۔ (پھر یہ بھی ہے کہ اصل فارسی داستان تو بہت کم لوگوں کے سامنے تھی، زیادہ تر لوگ آغا جو ہندی، یا بہت سے بہت خواجہ امان کے تراجم کی بنیاد پر فیصلے کر رہے تھے۔) دوسری بات یہ کہ داستان اگر لکھی بھی جائے تو اس کی psychodynamics یعنی نفسیاتی حرکیات وہی ہونا چاہیئے جو زبانی بیانیہ کی ہوتی ہے۔ اسی بات کو احمد حسین قمر نے "طلسم ہوشربا"، جلد ہفتم، مطبوعہء نول کشور پریس، ۱۹۱۵ کے صفحہ ۵۱۹ پر ساقی نامہ میں یوں بیان کیا ہے۔

بصد فر و شوکت وہ تحریر ہو　　　کہ تحریر میں لطف تقریر ہو

داستان کی بنیاد مقدمات اصلی پر بھی ہو سکتی ہے، اور مفروضات وہمیہ پر بھی۔ بنیادی بات یہ ہے کہ افسانے کے مفروضات اور ہیں، حکمت طرازی اور ہے۔ داستان کی دنیا میں سب سے بڑا مفروضہ یہ ہوتا ہے کہ ساحروں کو دعوائے خدائی اس بنا پر ہے کہ

انھیں بھی قادر مطلق کی طرح تخلیق کے لئے اسباب کی ضرورت نہیں ہوتی۔ وہ اشیا کو عدم سے وجود میں لا سکتے ہیں۔ زبانی بیان کئے جانے کے باعث داستان میں credibilty یعنی وثوق انگیزی، اور verisimilitude یعنی تشابہ، سے زیادہ ادائگی، اور طرز ادا، کی اہمیت ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے داستان گوئی کے عمل کو ایسے ڈرامے سے تشبیہ دے سکتے ہیں جس میں ایک ہی شخص تمام کرداروں کا پارٹ ادا کرتا ہے۔ پیش کردگی کے لحاظ سے داستان اور ڈراما کے درمیان مماثلت کی طرف توجہ نہیں دی گئی ہے۔ ڈرامائیت کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو داستان میں verisimilitude یعنی تشابہ کا بظاہر نہ پایا جانا کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔ علاوہ بریں، یہ بات محض غلط فہمی کے سوا کچھ نہیں کہ "واقعیت" کے مغربی تصور کے زیر اثر مصوری، اور بیانیہ کے جو اصول وجود میں آئے، بس انھیں اصولوں کے مطابق حقیقت نگاری ممکن ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ حقیقت نگاری کے مغربی اصول اپنی جگہ پر کتنے ہی اچھے کیوں نہ ہوں، وہ "حقیقت" کو بیان کرنے کا واحد طریقہ نہیں ہیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، ہندوستانی مصوری میں تناظر، یعنی perspective کا وجود نہیں، اگرچہ یہ تصور ہمارے یہاں شروع ہی سے موجود رہا ہے، اور فن تعمیر میں اس کا استعمال بخوبی کیا جاتا رہا ہے۔ لہٰذا اگر ہمارے یہاں مصوری میں تناظر کا استعمال نہیں، تو اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ ہمارے مصوروں کو "حقیقت" بیانی کا سلیقہ نہ تھا۔ اس معاملے پر مفصل گفتگو آئندہ ہوگی۔

داستان کے پھیلتے جانے اور اس میں ایک کے بعد ایک نیا سلسلۂ واقعات جڑتے چلے جانے، یعنی ایک طرح کے cascading effect کی بھی وجہ یہی ہے کہ اسے زبانی بیان کیا جاتا ہے، اور اس میں قانون علت law of causality کے بجائے قانون احتمال law of possibility کی کار فرمائی ہے۔ داستان امیر حمزہ (طویل) میں صلصال سے متعلق واقعات "نوشیرواں نامہ" جلد دوم میں صفحہ ۵۸۳ تا ۶۹۶ بیان

ہوئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اتنے لمبے سلسلہء واقعات کا خلاصہ بھی یہاں بیان کرنا غیر ممکن ہے۔ میں صرف بعض انتہائی قابل لحاظ باتیں یہاں درج کرتا ہوں، تاکہ آپ یہ دیکھ سکیں کہ ہندوستانی داستان گویوں نے اس معمولی سی داستان میں ایجاد کے کیا گل کھلائے ہیں۔

صلصال کی شکل و شباہت (صفحہ ۵۸۷)

محل سرا سے صلصال بن دال بن دیو بن شامہ جادو بہ صد کبر و نخوت بر آمد ہوا۔ جملہ اہل دربار، صغار و کبار، برائے تعظیم اٹھے۔ ہر ایک نے بصد ادب واسطے مجرا اور تسلیم کے سر جھکایا۔ خواجہ نے جو سوے صلصال نظر کر کے دیکھا کہ صلصال سات کنگورے کا تاج جوہر نگار سر پر رکھے ہے۔ قبائے نادر روزگار پہنے ہوئے، آثار کبر و نخوت چہرے سے عیاں ہیں۔ ریش تاناف ہے۔ موے ریش ہفت رنگ ہیں۔ بقول بعضے داستان گوے شیریں بیان، تین رنگ کے ہیں۔ یعنی موے ریش سرخ و سفید و سیاہ ہیں۔ قد اسی ارنج یا چالیس ارنج کا ہے۔

عمرو کی عیاری (صفحہ ۵۸۹ تا ۵۹۰)

یکایک بالائے ہوا ایک تڑاقا ہوا، شعلے نمود ہوئے۔ اہل

دربار نے سوے فلک نظر کی، دیکھا زمین سے چند گز بلندی
پر ایک ایسا مرد ضعیف سوے زمین آیا ہے کہ جس کی ریش
سفید طول میں برابر ناف کے ہے، اور موے ریش ہفت
رنگ یا سہ رنگ ہیں۔ لباس ایسا زیب تن کیے ہے کہ دم
بدم رنگ بدلتا ہے۔ ہاتھ میں اس کے پاے خر مع سم
جواہر نگار ہے۔ منھ سے ہر نفس شعلہء آتش نکلتے ہیں۔
زبان پر "یا خداوند لات و منات" جاری ہے... صلصال
نے قریب تر اپنے تخت کے پاے بوس بزرگوار کو بٹھا کر،
خود تخت پر بیٹھ کر بصد ادب پوچھا، "فرمایئے، یہ آپ
کے دوش پر کیا چیز ہے؟" مرد بزرگ مذکور نے جواب
دیا، "یہ عطیہ خداوند لات و منات کا ہے... بظاہر تو یہ
پاؤں گدھے کا ہے، لیکن اس پاؤں کے اوصاف بہت
ہیں، مفصل سر دست بیان نہیں ہو سکتے۔ مختصر صفت اس
کی یہ ہے کہ اگر میں کسی کے تن پر ایک مرتبہ اسے لگاؤں
تو چار ہزار سال اس کی زندگی ہو جائے"... صلصال نے
دس بستہ عرض کی، "میں چاہتا ہوں آپ میری عمر بڑھا
دیجیے۔" بزرگوار نے عرض اس کی قبول کر کے اسے پاے
خر سے مارنا شروع کیا۔ صلصال بخیال زیادتی زندگی جھکا
بیٹھا رہا۔ ہر چند کہ اس کے اعضا کو صدمہ پہنچتا تھا، مگر
اف نہ کرتا تھا۔

دخمہء جمشید (صفحہ ۴ ٦٦)

وہ جو دخمہ ہے، پہلے کوئی اس صندوق کو اٹھائے، اس طرح نیچے سے اٹھے کہ دھواں نہ لگے۔ اور وہ بے اس کے نہ اٹھے گا کہ اوپر کوہ کے، چار پتھر رکھے ہیں۔ ایک پانچ سو من کا، دوسرا تیس سو من کا، تیسرا سات سو من کا، چوتھا چالیس سو من کا۔ اور وہ صندوق ہزار من کا ہے، پتھر اس سے زیادہ ہوئے۔ بس ان زنجیروں میں پتھروں کو باندھے، دوسرا سرا زنجیر کا، نیچے جو قلابے صندوق میں لگے ہیں، ان میں لگا دے۔ اور وہ پتھر اس پر سے لڑھکا دے۔ مثل ترازو کے، جب بوجھ پتھروں کا زیادہ ہوگا، نیچے لنگر کھائے گا۔ وہ صندوق اوپر اٹھ کے ستون سے لگ جائے گا۔ نیچے صندوق کے دخمہ نکلے گا۔

یہ اقتباسات شیخ تصدق حسین کی تصنیف کردہ ''نوشیرواں نامہ'' جلد دوم، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۹۰۵، سے لئے گئے ہیں۔ صلصال کی داستان کا اختتام اس جلد میں مذکور نہیں۔ صفحہ ۶۹٦ پر درج ہے کہ اچانک ایک پنجہ ظاہر ہوا، اور خان اعظم (صلصال) کو لے گیا۔ امیر حمزہ نے ایک ہفتہ اس کی راہ دیکھی کہ واپس آجائے تو جنگ دوبارہ شروع کریں۔ پھر ان کو بشارت ہوئی کہ "ابھی قضا صلصال کی نہیں ہے۔ یہ شیر مردان نقاب دار قدرت کے ہاتھوں مارا جائے گا۔" اس کے بعد ہم صفحہ ۷۷۲ پر اس سے دوچار ہوتے ہیں،

جب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ غار افراسیابی میں چھپا بیٹھا ہے۔ صلصال کے بارے میں مزید حالات ہمیں تصدق حسین ہی کی "ہرمز نامہ"، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۹۰۱، سے معلوم ہوتے ہیں۔ اس کا انجام اس جلد میں بھی نہیں مذکور ہوا۔ بس یہ بتایا جاتا ہے کہ صلصال کو امیر حمزہ نے مغلوب کر کے چھوڑ دیا۔ اس نے امیر سے یہ عہد کیا کہ میں ترکستان کو چلا جاتا ہوں، جب آپ وہاں آکر مجھے مغلوب کریں گے، تو میں آپ کا مطیع ہو جاؤں گا، اور آپ کے ہاتھ پر ایمان لاؤں گا۔

صلصال کے مزید حالات کے لئے ہمیں "صندلی نامہ" مصنفہ اسمٰعیل اثر کا انتظار کرنا پڑے گا، جہاں ہمیں بتایا جاتا ہے کہ اس وقت اس کی عمر دو سو برس کی ہے، اور وہ "نوشیرواں نامہ" کے زمانے سے لڑ رہا ہے۔ (تفصیلات کے لئے باب موسوم بہ "داستان کی شعریات" ملاحظہ ہو)۔ جیسا کہ ہم جلد دوم میں دیکھیں گے، واقعات کی ترتیب کے لحاظ سے "صندلی نامہ" اگرچہ "نوشیرواں نامہ" سے پہلے چھپی (۱۸۹۵)، لیکن ترتیب واقعات کے لحاظ سے چھیالیس جلدوں میں اس کا نمبر تینتیسواں (۳۳واں) ہے۔ اس کے بعد کی اگلی خبر اور بھی بہت مدت بعد "آفتاب شجاعت"، جلد چہارم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۰۵، کے صفحہ ۵۳۳ پر ملتی ہے۔ یہاں وہ حوت آئینہ پرست نامی بادشاہ کی فوج میں اپنے بیٹے ہیکل بن صلصال کے ساتھ اسلامیوں کے خلاف صف آرا ہے۔

داستان امیر حمزہ کے ایک معمولی سے ٹکڑے کے اس تقابلی مطالعے سے زبانی بیانیے، اور خود داستان امیر حمزہ، کے بارے میں کئی باتیں معلوم ہوتی ہیں:

(۱) داستان امیر حمزہ میں غیر معمولی وسعت، پیچیدگی اور رنگا رنگی ہندوستان میں، اور خاص کر کے اردو داستان گویوں کے ہاتھوں عمل میں آئی۔

(۲) اس رنگارنگی کا زیادہ تر حصہ عیاری اور طلسم کا مرہون منت ہے۔اس حقیقت کی طرف سب سے پہلے غالب لکھنوی نے اشارہ کیا تھا۔

(۳) واقعات کی کثرت کو زبانی بیانیہ کی اہم صفت قرار دیا جاتا ہے۔اور یہ درست ہے۔ لیکن اس سے اہم تر صفت یہ ہے کہ زبانی بیانیہ، وقت کے ساتھ ساتھ گھٹتا بڑھتا رہتا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ یہ وقت کے ساتھ بڑھتا زیادہ ہے، گھٹتا کم، تو غلط نہ ہوگا۔

(۴) اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ زبانی بیانیہ میں واقعات کی کوئی معین اور مقرر فہرست نہیں ہوتی۔ زبانی بیانیہ، ہر بار کے بیان کے ساتھ تھوڑا بہت بدل جاتا ہے۔اور کچھ نہیں تو داستان گو کی body language یعنی اس کی حرکات و سکنات، آنکھ اور ہاتھ کے اشارے، بعض تاثرات اور تجربات کو جنم دیتے ہیں، جو اس وقت کے سامعین کے لئے نئے، یا زیادہ معنی خیز ہو سکتے ہیں۔ زبانی بیانیہ کو کسی رواں دواں دریا سے تشبیہ دی گئی ہے، کہ وہ ہر جگہ ایک سا ہوتا بھی ہے، اور نہیں بھی۔اس کو آگے بڑھاتے ہوئے Malcolm Lyons نے ہراقلیطوس کا قول بڑی خوبی سے نقل کیا ہے (You never step into the same river twice) یعنی زبانی بیانیے میں یہ صفت ہوتی ہے کہ وہ ہر بار کچھ بدل جاتا ہے۔اسی بات کو والٹر آنگ Walter Ong نے یوں کہا ہے کہ زبانی oral تہذیبوں میں آپ اتنا ہی جانتے ہیں جتنا آپ کے عملی حافظے active memory میں ہوتا ہے۔ جس چیز کو آپ بیان کے وقت حافظے کی تہوں سے نکال نہیں لا سکتے، وہ اس وقت کے بیان کی حد تک ناموجود ہوتی ہے۔

(۵) زبانی بیانیہ کچھ باتوں کو نامکمل بھی چھوڑ سکتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ داستان اپنی فطرت کے اعتبار سے اختتام ناپذیر ہوتی ہے، اور کبھی کبھی وہ open

ended ہونا پسند کرتی ہے۔ زبانی بیانیہ میں یہ صفت اس لئے ہوتی ہے کہ اس کا اختتام اہم نہیں، تفصیلات اہم ہوتی ہیں۔ بلکہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کا اختتام زیادہ تر لوگوں کو پہلے ہی سے کم و بیش معلوم رہتا ہے۔ اصل مقصد یہ معلوم کرنا ہوتا ہے کہ متوقع، یا پہلے ہی سے معلوم، اختتام کس طرح عمل میں آیا۔ اور بعض اوقات اختتام کی کوئی اہمیت ہوتی بھی نہیں۔ داستان گو بہ یک وقت مختلف اختتاموں کی طرف اشارہ کر سکتا ہے، خاص کر، اگر وہ سلسلۂ واقعات، جسے وہ بیان کر رہا ہے، کسی عظیم منصوبے کا محض حصہ ہو، اس کا مرکز نہ ہو۔

اسی طرح، یہ نکتہ بھی ملحوظ رکھنے کا ہے کہ عام طور پر، داستان میں افراد کے انجام کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی، وہ افراد بذات خود چاہے کتنے ہی اہم ہوں۔ داستان میں ایک وسیع منصوبہ، ایک زبردست اور پیچیدہ، اور بڑی حد تک منظم، grand design ہوتی ہے، اور ہر چیز، حتیٰ کہ اس کی ظرافت بھی، اس کی تابع ہوتی ہے۔ بقول زویتان ٹاڈاراف Tzvetan Todorov، "فن زندگی کو پیش نہیں کرتا، بلکہ اس شے کی حد تک، جو زندگی کا جوہر ہے، فن کو زندگی ہی ہونا ہوتا ہے۔"

Art is not to represent life; in what is most essential about life, it must be life.

(٦) آخری بات یہ کہ زبانی بیانیہ ان باتوں پر قائم ہوتا ہے جو بالفعل ممکن ہوں، یا بالقوت ممکن ہوں۔ اس میں اس بات کی شرط نہیں ہوتی کہ ہر بات "قرین قیاس" ہو۔

اس آخری نکتے پر بحث بعد میں ہوگی۔ فی الحال، زبانی بیانیے کی وضع کے بارے میں، مثال کے طور پر، صلصال کے بعض واقعات جو میں نے " نوشیرواں نامہ"

سے درج کیے، ان کو ذہن میں لائیے، اور "زبدۃ الرموز" کے بھی بیانات کو خیال میں لائیے۔ دونوں داستان گویوں کو اپنی بات ادھوری چھوڑ دینے میں کوئی تکلف نہیں۔ "زبدۃ الرموز" کے بیان کنندہ/ تحریر کنندہ حاجی قصہ خواں ہمدانی کا بیان ہے کہ:

(۱) صلصال کو دار پر کھنچوا کر تیر باراں کیا گیا، یا
(۲) اس کو طلسم بند کر دیا گیا، اس طرح، کہ اب وہ اسی وقت نکل پائے گا جب شاہ ولایت کا خروج ہو، یا
(۴) وہ ڈر سے مسلمان ہوا، اور موقع پا کر فرار ہو گیا۔ وہ ایک غار میں جا چھپا، وہ غارِ افراسیابی تھا، یا
(۵) وہ طلسم ا فراسیاب میں جا چھپا۔ امیر نے اس کا تعاقب کیا تو صدا آئی کہ پلٹ آؤ، اس کی موت تمھارے ہاتھ نہیں ہے، یا
(۶) امیر نے اس کو دار پر کھنچوا یا ہی تھا کہ زلزال نامی ایک شخص اسے اٹھا لایا۔ اب وہ تا ظہور حضرت علی کرم اللہ وجہ، وہیں رہے گا۔

اب "نوشیرواں نامہ" اور "ہرمز نامہ" کے بیانات ذہن میں لائیے:

(۱) صلصال نے کئی جنگوں، اور کئی طرح کے مقابلوں (جن میں ساحروں کی بھی جنگیں ہیں، اور طرح طرح کی

عیاریاں بھی) کے بعد امیر حمزہ کے ہاتھوں شکست کھائی۔
(۲) دفعتہً ایک پنجہ ظاہر ہوا، اور صلصال کو اٹھا لے گیا۔
(۳) صلصال نے غار افراسیابی میں پناہ لے کر دوبارہ دربار سجایا۔
(۴) موقع پا کر اس نے امیر حمزہ کی اولادوں، اور ان کے بعض سرداروں سے جنگ بھی کی، جو ہر بار بے نتیجہ رہی۔
(۵) صلصال کو بالآخر امیر حمزہ نے مغلوب کیا، لیکن پھر اس عہد و پیمان کے بعد چھوڑ دیا کہ جب امیر اسے ترکستان میں مغلوب کریں گے، تب وہ ان کا مطیع ہو جائے گا۔
(۶) لیکن مدت مدید کے بعد ہم اسے "صندلی نامہ" اور پھر "آفتاب شجاعت"، جلد چہارم میں امیر حمزہ کے خلاف مصروف نبرد دیکھتے ہیں۔

مندرجہ بالا میں "زبدۃ الرموز" کی جھلک کہیں کہیں نظر آتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ بیانیہ کا دھارا ایک پرجوش ندی کی طرح، جہاں سے جو اسے ملتا ہے، اسے لپیٹے لیے چلا آرہا ہے۔ لکھے ہوئے متن میں کسی قسم کی وسعت کی گنجائش نہیں ہوتی۔ اور اسی لئے، لکھے ہوئے متن سے ہماری توقعات بھی کچھ اور ہوتی ہیں۔ وہ متن جو زبانی سنانے کے لئے لکھا جائے، اس میں بھی غیر قطعیت اور open endedness کی یہی کیفیت ہوتی ہے۔
گیان چند لکھتے ہیں کہ اگر "وحدت اور چستی قصے کے پلاٹ کی خوبی ہے، تو امیر

حمزہ میں یہ موجود نہیں، اور نہ اتنی طویل داستان میں ممکن تھی۔ ایک کو دوسرے دفتر سے ملانے والا رشتہ بہت نحیف ہے۔ دراصل حمزہ کی ذات ان سب میں شیرازہ بندی کرتی ہے، لیکن آخری دفتروں میں یہ رشتہ بھی باقی نہیں رہتا۔ حمزہ کے بجائے حمزہ ثانی منظر پر آتے ہیں، حالانکہ "ہوشربا" تک یہ پردہء خفا میں تھے۔ داستان میں ایک ہیرو کے سوانح ہونے چاہئیں، اس کے اخلاف اور خاندان کے نہیں۔ قصہ کوئی تاریخ کی کتاب نہیں وتا۔ لیکن داستان امیر حمزہ میں قصہ نسلاً بعد نسلٍ قصہ چلا جاتا ہے"۔

اردو میں داستان پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس میں گیان چند سے زیادہ گہرا اور ہم دردانہ مطالعہ، جیسا کہ ان کی کتاب "اردو کی نثری داستانیں" میں ہمیں ملتا ہے، شاید کہیں اور نہ ملے گا۔ لیکن چونکہ ناول کی شعریات ہمارے یہاں کہیں نہ کہیں سے داستان کی تنقید میں در آتی ہے، اس لئے ہم لوگ داستان میں بھی ناول جیسا پلاٹ، حتیٰ کہ روایتی ناولوں کی طرح کے پلاٹ کی وحدت، اور گٹھاؤ ڈھونڈنے لگتے ہیں۔ اور جب وہ ہمیں داستان میں نہیں ملتا، تو صنف داستان کو، داستان گویوں کو، اور پوری اردو تہذیب کو پس ماندہ، یا بچکانہ قرار دینے لگتے ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ پلاٹ کا بہت ڈھیلا ڈھالا ہونا، قصے میں طرح طرح کے ذیلی اور ضمنی قصوں کا ہونا، بات میں بات نکلتے جانا، یہ سب زبانی بیانیہ کے جوہر ہیں۔ اس خیال کے قطعی برخلاف، کہ داستان میں ایک ہی ہیرو کا قصہ بیان ہونا چاہیئے، داستان کی خوبی ہی اس بات میں ہے کہ اس میں پورے پورے قبیلے، بلکہ پورے پورے ملک کی تاریخ بیان ہو سکتی ہے۔ یہاں صفحات کی قید تو ہے نہیں، اور نہ اس بات کا لحاظ ہے کہ کتابی شکل میں آنے پر تحریر اتنی مختصر، یا اتنی ضخیم، نہ ہو کہ ہاتھ ہی میں نہ آئے۔ (یہی وجہ ہے کہ کتابی شکل میں "بوستان خیال" کا ترجمہ جہازی تقطیع پر چھاپا گیا، اور داستان امیر حمزہ کی مطبوعہ

جلدوں کے صفحات کا اوسط نو سو ہے۔ ان لوگوں کو اختصار یا طوالت کی کوئی فکر نہ تھی۔ بلکہ وہ طوالت کو داستان کی خوبی قرار دیتے تھے۔) بقول محمد حسین جاہ (''طلسم ہوش ربا''، جلد سوم، نول کشور پریس، ۱۸۹۲، صفحہ ۹۲۰) :

> بچے بھی کہانی کہتے ہیں تو اپنی ہمت [و] عقل کے مطابق
> اس طرح کہتے ہیں کہ باغ بوستاں لائق دوستاں، بلبلیں
> چہکتی ہیں، میوہ گوناگوں لگا ہے، الحق، مصرع،

> طول دینا ہی مزا ہے قصہء کوتاہ کا

زبانی بیانیہ میں پابندی صرف اس بات کی ہے ایک نشست کتنی لمبی ہو؟ اور اس کا انحصار سامعین پر، یا بانی محفل کی سہولت پر ہے۔ یہاں سامع کو اس بات کی بھی فکر نہیں کہ اگر میں محفل سے جلد اٹھ گیا، یا اگلے دن، یا کسی بھی ایک دن، موجود نہ رہا، تو بڑے نقصان کا سامنا کروں گا۔ مثلاً سلسلہ ٹوٹ جانے کے باعث مجھے یہ نہ معلوم ہو پائے گا کہ فلاں شخص کا انجام کیا ہوا؟ یا فلاں گتھی کیسے سلجھی؟ داستان چاہے جتنی ہی نئی ہو، لیکن اس کے بنیادی طریق کار، اس کے طرز وجود ontology کے بارے میں سامع لو سب ضروری باتیں تو کم و بیش معلوم رہتی ہیں۔ لطف تو ان باتوں کی پیچیدگیوں، ان کے اندر سے کسی ایک باریکی کے کسی اور ڈھنگ سے حل ہونے، یا ثابت ہونے میں ہے۔ داستان کو علمیاتی کارگذاری epistemological exercise یعنی معلومات افزا قرار دینا، اور اس سے یہ توقع کرنا کہ یہاں ہمیں تاریخی، یا سماجی، یا فلسفیانہ، وغیرہ قسم کی ''معلومات''

حاصل ہوگی، اور معلومات حاصل نہ ہونے کی صورت میں شکایت کرنا، کہ داستان ہمیں "زندگی" کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی، یا داستان کو ناول فرض کرنا، اور پھر ناول کو بھی علمیاتی کارگذاری قرار دینا، ناول اور داستان دونوں کے ساتھ زیادتی کرنا اور ان کی شعریات کو مسخ کرنا ہے۔

زویتان ٹاڈاراف ۱ Zvetan Todorov نے عمدہ بات کہی ہے، کہ جس قصے کا انجام پہلے سے معلوم ہو، یعنی دیوتاؤں [ہماری داستانی تہذیب میں تقدیر، فضل الٰہی، God's grace] نے سب کچھ پہلے سے طے کر دیا ہو، تو پھر انسانی کوشش، انجام کے بارے میں تجسس، اسرار کا حل، یہ سب اس بیانیہ کی حد تک بے معنی ہو جاتے ہیں۔ بلکہ زبانی بیانیہ وجود ہی میں اس لئے آتا ہے کہ اسکا مقصد یہ ثابت کرنا ہوتا ہے کہ ہماری کائنات میں انسان اپنی سی کوشش کرتا ہے، لیکن انجام کے بارے میں اسے کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ ٹاڈارف نے ہومر (Homer) کی Odyssey کے حوالے سے کہا ہے:

The "Odyssey" contains no surprises; everything is recounted in advance, and everything which is recounted occurs. This puts the poem, once again, in radical opposition to our subsequent narratives in which plot plays a much more important role, in which we do not know what will happen...What does our "our" plot of causality have in common with the plot of predestination which belongs to the "Odyssey"?

یہ اقتباس Todorov کی کتاب The Poetics of Prose کے صفحہ ۶۴

تا ۶۵ سے لیا گیا ہے۔ ہم میں سے جس شخص نے ایک بھی داستان پڑھی ہو گی، وہ اس بات کی سچائی کو محسوس کرے گا کہ یہاں بھی ایک طرف تو قصے کا عام ڈھانچا اور اس کا متوقع انجام، ہر سامع کے ذہن میں رہتا ہے، اور دوسری بات یہ کہ داستان گو قدم قدم پر ہم کو بتاتا چلتا ہے کہ اب یہ ہونے والا ہے ،اب یہ ہونے والا ہے۔ داستان میں کوئی چیز خفیہ نہیں ہوتی، کوئی اسرار نہیں ہوتا جس پر سے پردہ اٹھایا جائے، کوئی گمنام یا خفیہ مجرم نہیں ہوتا جس کی تلاش کی جائے۔ اس کائنات میں ہر چیز پہلے سے مقرر ہے، اور داستان گو کا کمال یہی ہے کہ وہ اس مقرر چیز کو بھی ہر بار نئے نئے شوق انگیز طور سے بیان کرتا ہے۔ میر انیس کا قول ہماری تقریباً ساری کلاسیکی شعریات (لہٰذا داستان کی شعریات) پر صادق آتا ہے۔ اور یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہے کہ داستان کی طرح، مرثیہ بھی زبانی سنانے کے لئے لکھا جاتا تھا، اور مرثیے میں بھی اک معنیِ شگفتہ کو باندھا ہزار رنگ، یا اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں کی کیفیت ہوتی ہے۔ چنانچہ محمد حسین جاہ نے جلد سوم ''طلسم ہوشربا'' میں، جہاں سے اوپر کا اقتباس نقل ہوا، وہیں یہ بھی لکھا ہے کہ انھوں نے:

> ہر جلد کا طرز تحریر جدا رکھا۔ لڑائیاں، سحر، رزم و بزم، سراپاے معشوقان و باغ و صحرا وغیرہ کا بیان، ہر چند کہ ایک بات ہے، مگر اس حقیر نے الگ الگ سب کا بیان کیا۔۔۔ فی الجملہ حضرات سخن، داد سخن دیں گے اور مجھ کو بہ نیکی یاد کریں گے۔

ناول کی ایک بڑی خوبی واقعات و مناظر کی ندرت ہے۔۔ ''مقبول'' ناولوں میں تو

یہ بات اور بھی صاف نظر آتی ہے، کہ وہاں موضوعات بہت محدود، اور واقعات کی منطق بہت سادہ اور اکہری ہوتی ہے۔ بدیں وجہ ناول نگار مجبور ہوتا ہے کہ نئی سے نئی صورت حال، نئے سے نیا منظر وضع کرے، تاکہ اس کا ناول دوسروں سے ممتاز ٹھہرے۔ اس کے بر خلاف، زبانی بیانیہ کی ضرورت واقعات اور منظروں کی ندرت نہیں، بلکہ واقعات اور منظروں کے بیان کی ندرت ہے۔ واقعات تو سب کم و بیش ایک جیسے ہیں، اب اس وحدت کے اندر تنوع پیدا کرنا، یہ داستان گو کا کمال ہے ☆☆

باب چہارم

زبانی بیانیہ (۲) موت وحیات، توفیق

داستان امیر حمزہ میں ایک سے ایک بڑھ کر ساحر، ایک سے ایک بڑھ کر جلیل القدر بادشاہ، ایک سے ایک بڑھ کر طرح دار ماہ پارہ بیگمات ہیں۔ لیکن کچھ کردار اپنی جلالت وجبروت کے لحاظ سے غیر معمولی ہیں۔ ان میں بھی جو واقعی حیرت انگیز دبدبے کے مالک ہیں، ان کی فہرست میں طلسم ہوشربا کے حاکم افراسیاب، اور طلسم ہفت پیکر کے مالک ہفت پیکر کا نام سب سے اوپر رکھا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ امیر حمزہ اور ان کے ساتھی برس ہا برس ان دونوں سے متحارب رہتے ہیں، اور طرفین میں طول طویل جنگیں، سحر وساحری کے معرکے، عیاری اور فریب کے محیر العقول کارنامے پیش آتے ہیں۔ لیکن جب ان کی موت ہوتی ہے تو یہ واقعہ اس قدر رواروی میں، اور اتنی کم تفصیلات کے ساتھ بیان ہوتا ہے گویا شہنشاہ طلسمات نہیں، کسی دوکوڑی کے پیادے کی موت ہوئی ہو۔ جب میں نے پہلی بار "طلسم ہوشربا" میں افراسیاب کی موت کا، اور "طلسم ہفت پیکر" میں ہفت پیکر کی موت کا بیان پڑھا تو مجھے حیرت اور مایوسی ہوئی، کہ داستان گویوں کا تخیل یہاں ناکام رہ گیا۔ (گیان چند بھی اس بات کے شاکی ہیں، خاص کر وہ افراسیاب کی موت کے "سرسری" بیان پر ناخوش ہیں)۔ لیکن کثیر تعداد میں داستانیں پڑھنے، اور داستان کی شعریات پر عرصہء دراز تک غور کرنے کے بعد معاملہ کھلا کہ

داستان کے نظام میں انجام اور اختتام دونوں غیر اہم ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ داستان میں کائنات کا grand design کس حد تک متشکل ہوا ہے۔ داستان کا عمومی نقشہ یہ ہے کہ کوئی بھی شخص جھوٹی خدائی کر کے، یا جھوٹے خدا کی پرستش کر کے، فلاح نہیں پا سکتا۔ اور کائنات پر صرف ایک قانون متصرف ہے۔ صاحب قرانی، شاہی، ساحری، سب اسی کے تابع ہیں۔ لہٰذا کسی ایک کا انجام یا آغاز کوئی خاص معنی نہیں رکھتا۔

افراسیاب اور ہفت پیکر کے انجام کی معنویت سمجھنے کے لئے ان کے دبدبے کی ایک ایک مثال دیکھنا ضروری ہے۔ "طلسم ہوشربا" جلد اول، مصنفہ محمد حسین جاہ، (نول کشور پریس، لکھنو، ۱۸۸۳)، صفحہ ۵۴۸، ۵۴۹، اور ۵۵۰ سے کچھ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> [۵۴۸] شہنشاہ جادواں ... سوار ہوا۔ نقارے طلسمی بجنے لگے۔ آٹھ ہزار جادوگرنیاں در در گوش، لباس دھوم دھامی پر تکلف پہنے، کمال آراستگی کے ساتھ ہمراہ ہوئیں۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ فلک پر ستارے چمکتے ہیں۔ کچھ پری زادیں شہنشاہ کو چنور کرنے لگیں۔ کچھ اور، مقیش اور بادلہ جھولی میں بھرے اچھالتی جاتی ہیں۔ موتیوں کا مینہ ابر سحر سے برستا جاتا تھا۔ سترہ سو جادوگرنیاں پریوں کی طرح، سر پر اڑتی ہوئیں، سایہ کئے تھیں۔ اور سترہ سو آگے آگے عہدے ہاتھوں میں لئے اہتمام کرتی تھیں۔ پس پشت ستر ہزار ساحران جلیل القدر سواریوں پر سحر کی سوار روانہ تھے۔ اور طلسمی جو برقیں کہ باقی ہیں، یعنی بعض بعض ماری گئیں، اور برق

محشر مسلمان ہو گئی، جو بچی ہیں وہ داہنے اور بائیں تخت شہنشاہ کے چمکتی ہوئی جاتی تھیں کہ چمک سے ان کی افراسیاب ایک بکہء نور معلوم ہوتا تھا۔۔۔اور ادھر ملکہء حیرت۔۔۔ بھی اسی وقت سوار ہو کر۔۔۔ قبل پہنچنے شہنشاہ جادوان کے پہنچی۔ اول خود حمام کیا اور پوشاک نفیس وپر زر پہن کر[۵۴۹] مسی لگائی لکھوٹا جمایا۔ کمال زینت سے آراستہ ہو کر حکم دیا کہ آتش بازی بنا کر سامنے باغ کے نصب کرو۔ اور باغ کے درخت بادلے سے منڈھے جائیں، اور تھیلیاں زربفت کی خوشوں پر چڑھائی جائیں ۔۔۔شام ہوتے ہی حیرت نے سحر پڑھ کر دستک دی، ایک ساحر زمین کے اندر سے پیدا ہوا۔ اور اس نے بھی افسوں پڑھا، کہ باغ کی گھانس جو لگی تھی، ہر نوک گیاہ پر پھول یاقوت رنگ کھل گئے، اور مثل گوہر شب چراغ کے تابندہ اور روشن ہوئے۔اور حصار باغ کا آئینہ نظر آنے لگا، کہ جو چیز بیرون باغ تھی، سب دکھائی دیتی تھی۔۔۔ لیکن شہنشاہ، باغ کے باہر اترا۔ اور ایک ناریل سحر کا سمت باغ کے پھینکا، کہ در باغ یا تو ظاہر نہ تھا، اور اب دکھائی دینے لگا، اور پردہء زنبوری لٹکتا نظر آیا۔ چار پتلیاں مثل پریوں کے زمین سے نکلیں اور پردہ اٹھا کر کھڑی ہوئیں۔ شاہ جادواں نے کچھ سحر پڑھا کہ ہزار پھول ستاروں کی طرح فلک کی طرف گرنے لگے، اور آپ داخل باغ ہوا۔۔۔ ہر روش پر جواہر چھٹکا ہوا ہے، اور زمانے

کے پھول جواہر کے لگے ہیں۔ کاسہ ہاے چینی و بلوریں
دھرے ہیں... [۵۵۰] پالو ہرن چمنستان میں کودتے
ہیں۔ سینگ ان کے چاندی سونے سے منڈھے ہیں،
جھولیں زردوزی کی اور تمامی کی پڑی ہیں۔ اور ہر درخت
کے نیچے چبوترے بلور کے بنے ہیں، اور نہریں اور
حوضیں آب صاف و شفاف سے لبریز ہیں۔ ان میں
مچھلیاں رنگ برنگ کی تیرتی ہیں، تماشا خیز ہیں... اٹھارہ
سو باغبانیاں کم سن، جواہر میں غرق، زربفت کے لہنگے
پہنے، گاتیاں باندھے، بیلچے سونے روپے کے لئے، روش
پٹری بنا رہی ہیں، گہنا گوندھتی ہیں... ہزار بارہ سو سقنیاں
جوان گلاب کیوڑہ بید مشک مشکوں میں بھرے چھڑکاؤ
کرتی ہیں۔ بیچ باغ میں چبوترہ جواہر کا بنا ہے، نم گیرہ
روپہلی تمامی کی جھالر کا استادہ ہے، آٹھ سو استادے
الماس نگار پر ٹھہرا ہوا ہے۔ ہر ایک استادے پر طاؤس
جواہر کا ناچتا ہے۔ سونے چاندی کی میخیں، طنابیں،
ریسماں وغیرہ کلابتوں کی ہیں۔ مثل کرن آفتاب کے جھا
لر شعاع بیز ہے۔ نیچے اس کے تخت شاہی لگا ہے، مگر جوا
ہر آمیز ہے۔ نو سو کرسی الماس کی گرد تخت گسترده ہیں۔
مسندیں روپہلی پر تکلف لگی ہیں۔ جن پر خوبان طلسم پا
فشردہ ہیں۔ سفید سفید گلابیاں الماس تراش، شراب انگوری
سے مملو، سرخ و سبز کشتیوں میں چنی ہوئی ہیں۔

یہ وہ بادشاہ فریدوں جاہ ہے جس کو کچھ خاص اہالیان طلسم کے سوا کسی نے دیکھا تک نہیں ہے۔ عام طور اس کی شکل کا جادوئی پتلا سامنے آکر حکم احکام جاری کرتا ہے (صفحہ ۴۴۴)۔ اکثر تو اس کی شبیہ آئینے کے اندر سے خطاب کرتی ہے (صفحہ ۴۵۱)۔ اب اس کا انجام ملاحظہ ہو۔ یہ عبارت "طلسم ہوشربا"، جلد ہفتم، مصنفہ احمد حسین قمر، (نولکشور پریس، ۱۹۱۵)، صفحہ ۶۷۳ کی ہے:

خوف لاچین و بلقیس و کوکب سے افراسیاب بلند نہ ہو سکا، خوف تھا یہ لوگ لپٹ جائیں گے۔ غرق زمین بھی نہ ہو سکا۔ چہار سمت سے بلوہ ہے، کہیں طائروں کی زمزمہ سرائی، کہیں سحر بہار کی رعنائی، کہیں رعد کی گرج، برق کی چمک۔ سرخ مو نے سحر سے اندھیرا کیا۔ ایک ایک قدم پر صدہا سحر ہے۔ اس تردد میں سپر سحر کو اٹھا دیا۔ لوح کا عکس پڑا، تیغہء نور افشانی چمک کر گرا، سپر سحر کے پرزے اڑ گئے۔ شب سپر کٹی، تیغہء نور افشانی مثل ہلال شب اول چمکا۔ سپر کاٹ کر تیغے نے تاج غرور سر افراسیاب کو کاٹا۔ سراسر وہ سر دو نیم ہوا جس میں نخوت کا مقام تھا۔ اپنے غرور میں ناکام تھا۔ تا جگر گاہ تیغہء نور افشانی پہنچا، افراسیاب آہ کا نعرہ کر کے گرا۔ اس وقت کی کیا کیفیت تحریر کروں۔ ایک غبار سیاہ بلند ہوا، ہزارہا طائر نخلستان سے اڑے۔ طاؤس پروں سے سر پیٹنے

> لگے۔ صدہا مکان گرے، دریا کھول کر خشک ہوئے۔
> چشموں کا پانی ابلا، منزلوں تک تاثیر قتل افراسیاب کی
> پہنچی۔ بعد عرصہء دراز آواز آئی، کشتی مرا نام من
> افراسیاب جادو شہنشاہ طلسم ہوشربا بود۔ افسوس
> مردیم و جاں دادیم و بہ مطلب خود نہ رسیدیم۔

یہ بات صحیح ہے کہ احمد حسین قمر کی انشاپردازی محمد حسین جاہ کے اعلیٰ درجے کو نہیں پہنچتی۔ نہ ان کے تخیل کی پرواز جاہ کی طرح ذرا ذرا سے نکات کو دور سے کھینچ لاتی ہے، اور نہ ان کی لفظیات ہی میں وہ تنوع، وہ فارسیت، اور وہ ربط و مناسبت ہے، جو محمد حسین جاہ کا طرہء امتیاز ہے۔ لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ داستان میں کسی کردار کا انجام اصولاً اہم نہیں ہو سکتا۔ "طلسم ہفت پیکر"، جلد سوم، مصنفہ احمد حسین قمر (نول کشور پریس، ۱۹۱۳) صفحہ ۱۲۴۳ پر ایک پہلوان کا حلیہ یوں بیان ہوا ہے:

> غراب صف شکن گینڈے پر سوار، ہاتھ میں ارنے
> بھینسے کی ران، اس کو چباتا ہوا، باچھوں سے خون ٹپک
> رہا ہے۔ دو ساقی بچے کمسن دو طرف سے شراب
> پلاتے ہوئے... پشت پر تین لاکھ کی فوج۔

یہ واقعہ ہفت پیکر کی موت کے ذرا پہلے کا ہے۔ غراب صف شکن آیا تو تھا ہفت پیکر کی امداد کرنے، لیکن رستم بن حمزہ سے شکست کھانے کے بعد اپنے دین سے منحرف ہو گیا، اور ہفت پیکر ہی کے مقابل ہو کر مبارز طلب ہوا۔ اب دیکھئے ہفت پیکر اس کا کیا حال کرتا ہے۔ صفحہ ۱۲۵۱ پر ہم پڑھتے ہیں:

غراب... دو چار سرداروں کو مار کر طرف ہفت پیکر
کے چلا کہ اس کا سر کاٹ لوں۔ ہفت پیکر قہقہہ مار کر
ہنسا۔ کہا، "اے غراب، تلوار ہاتھ سے پھینک دے
اور بے ہوش ہو جا۔" غراب نے فوراً تلوار پھینک
دی، لڑکھڑا کر گرا، بے ہوش ہو گیا۔

ہفت پیکر اس شان و شوکت کا ساحر اور شہنشاہ طلسمات ہے کہ خداوند لقا، جو افراسیاب کا معبود تھا، اب ہفت پیکر کا مطیع ہے، اور لقا خود ایک ایسے ہفت منزلہ گھر میں رہتا ہے کہ جس میں ہر منزل ایک ملک کے برابر ہے۔ ("طلسم ہفت پیکر"، جلد اول، از احمد حسین قمر، مطبوعہ ۱۹۰۹، صفحہ ۳۵۰ تا ۳۵۱)۔ لیکن غراب کو گرفتار کرنے کے چند ساعت بعد ہفت پیکر کی موت کس قدر آسانی سے واقع ہوتی ہے، یہ معلوم کرنے کے لئے جلد سوم، صفحہ ۲۵۴ ملاحظہ ہو:

ہفت پیکر نے چاہا پیچھے ہٹوں، ساحروں نے سحر
کیا کہ ہفت پیکر پیچھے نہ ہٹ سکا۔ ہر طرف سے دیوار
آہن نے ہفت پیکر کو گھیرا۔ ناچار ہو کر سامنے رستم
کے آیا، مگر خونخوار تیغہ ءخون آلود ہاتھ میں، للکار
کر رستم پر جا پڑا، ہاتھ تلوار کا مارا۔ رستم پیلتن نے
تیغہ ءہفت جوہر پر روکا کہ جس پر سحر تاثیر نہیں کرتا
ہے۔ ہر چند ہفت پیکر بڑبڑایا، سر ہلایا،
آنکھیں چمکائیں، انگلیاں مٹکائیں، تھرکا، بیٹھا اٹھا،

کچھ اشیائے سحر بھی پھینکے۔ شعلۂ آتش چمکے، مگر
سحر نے رستم پر کچھ تاثیر نہ کی۔ رستم نے الجھاوے
سے ہاتھ نکالا، نعرۂ تکبیر کر کے ہفت پیکر پر جا
پڑے۔ ہفت پیکر نے اشارہ کیا، کئی سپریں آہنی سر
پر ہفت پیکر کے لہرائیں، مگر تیغۂ ہفت جوہر جو چمک
کر گرا، سپروں کے ٹکڑے اڑ گئے۔ سپروں کو کاٹ
کر تلوار جو گری، تو یا تو قبۂ سپر پر چمکی تھی، یا زمین
میں تلوار نے آکر بوسہ دیا۔ ہفت پیکر کا مرنا، کہ
ایک غریو بلند ہوا۔ ارے ہفت پیکر مارا گیا۔ خدائی
طلسم ہفت پیکر کی مٹی۔ آندھی سیاہ چلنے لگی، قیامت
برپا ہوئی۔ سیکڑوں عمارتیں گرنے لگیں۔ تالاب
کھول کر خشک ہوئے۔ نہروں میں آگ لگ گئی،
صدہا طائر سر پیٹتے تھے اور شور مچاتے تھے۔

افراسیاب اور ہفت پیکر کی اموات کے بعد ایک ہی طرح کی باتیں ظہور میں آتی ہیں۔ اس میں کچھ دخل تو یقیناً احمد حسین قمر کی انشا پردازی کا ہے، کہ انھیں نئی باتیں کم سوجھتی ہیں اور مناسبت سے عاری باتیں زیادہ۔ ذرا ملاحظہ ہو، ہفت پیکر جیسے اولوالعزم اور نیرومند ساحر / بادشاہ کو لکھتے ہیں کہ اس نے اپنی جان بچانے کے لئے "آنکھیں چمکائیں، انگلیاں مٹکائیں،" پھر وہ "تھرکا، اٹھا، بیٹھا۔" لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ داستان کی کائنات میں ان باتوں کی بہت زیادہ اہمیت نہیں کہ کون مرا، کون جیا۔ خود امیر حمزہ ایک موقعے پر گرفتار ہو گئے، اور عرصے تک ایک بلند پنجرے میں، جسے "عقابین" کہا گیا ہے،

قید رہے۔ ایک دوسرے موقعے پر امیر اور ان کے تمام ساتھی اندھے ہو گئے۔ دونوں واقعات کا بیان "نوشیرواں نامہ"، جلد دوم، مصنفہ تصدق حسین، (نول کشور، ۱۹۱۵) سے نقل کرتا ہوں۔ پہلا بیان صفحہ ۳۶۱ پر ہے، اور دوسرا، صفحہ ۶۴۸ پر۔ ملاحظہ ہو سارا معاملہ کس قدر رواروی سے پیش کیا گیا ہے، گویا کوئی ذیلی، یا ضمنی وقوعہ ہو۔

صاحب قراں... بیہوش ہو گئے۔ چوں کہ اس وقت اتفاق سے بالکل تخلیہ تھا، کہنگ نے امیر کو گلیم عیاری میں باندھ کر مکہ کی راہ لی، اور سامنے فرامرز بن قارن کے پہنچ کر پشتارہ امیر کا رکھ دیا۔ اس نے صاحب قراں کو مسلسل و مطوق کر کے چار سو چوب دست لگائیں۔ پھر چرم گوسفند میں لپیٹ کر ایک تخت پر لٹایا، اور اس تخت کو زنجیروں میں کس کر عقابین پر کھینچ دیا، کہ شب بھر انیس شبنم رہتی تھی، دن کو دھوپ ہم نشین ہوتی تھی۔

(۲)

امیر نے کہا، ہم بھی تو چل کر اس صندوق کو دیکھیں۔ سرداروں نے منع کیا، کہ فرامرز کا یہ حال ہو چکا ہے۔ [فرامرز کے صندوق کھولنے پر اس میں سے دھواں نکلا اور فرامرز اندھا ہو گیا۔] امیر نے فرمایا، "میں صاحب اسم اعظم ہوں، سحر مجھ پر تاثیر نہ کرے گا"۔ اور اس صندوق کے پاس آئے۔ گرد،

> لندھور، مالک، بہرام، جمہور، سب سردار تھے۔ امیر نے صندوق کو کھولا، اور دھواں اس میں سے نکلا۔ جس کی آنکھوں میں لگا، وہ اندھا ہو گیا۔۔۔ امیر مع سرداروں کے نابینا ہو گئے۔

غور فرمایئے، یہ وہ شخص ہے جس کے القاب و خطابات عام طور پر اس طرح بیان ہوتے ہیں:

(۱) شاہ مردان و مرد میدان و تاج بخش جہان و حلقہ فگن گوش گردن کشاں، عم رسول آخر الزماں، یعنی امیر کشور گیر جہاں ستاں (خلیل علی اشک، جلد دوم، صفحہ ۳۳)۔

(۲) شہنشاہ، شہنشاہوں کے تاج بخشنے والا، حلقہ ڈالنے والا سر کشوں کا اور گردن کشوں کا، اور سیر کرنے والا کوہ قاف کا، اور مارنے والا ببر کا اور اژدہے کا، اور سیمرغ کا، اور مارنے والا اہرمنیاں ناشناختہ دیوؤں کا، داماد نوشیرواں کا (اشک، جلد چہارم، صفحہ ۷۴)۔

(۳) صاحب قران، گیتی ستان، زلازل قاف، کوچک سلیمان، امیر حمزہ عالیشان بن خواجہ عبدالمطلب (غالب لکھنوی، صفحہ ۲۷۸)۔

(۴) گوہر دریائے شجاعت و لعل بے بہائے معدن ہمت و جرأت، ماہ آسمان دلاوری، خورشید فلک صفدری، امیر با توقیر، صاحب عقل و تدبیر، ملک گیر و کشور ستاں، فخر سلاطین جہاں، شاہان شاہان و سلطان سلطان، زلزلۂ قاف، ثانی سلیمان، حمزہ صاحب قراں ("بالا باختر"، از شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس کانپور، ۱۹۰۰، صفحہ ۱۵۰)۔

(۵) سلطان سلطاناں، شاہ شاہاں، حلقہ فگن گوش گردن کشاں، مردم رباے از زین تنگ، شیر بیشہء جنگ، شکنندہء کمان رستم دستاں، صاحب گرز سام بن نریمان، زلزلہء قاف، ثانی سلیمان، امیر حمزہء عالی شان، صاحب قران دوراں ("کوچک باختر"، از شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۱، صفحہ ۲۹۸ تا ۲۹۹)۔

ظاہر ہے کہ ایسے شخص کی موت، یا گرفتاری کا بیان اگر سرسری طور پر ہو، تو اس کی وجہ داستان گو کے تخیل کی ناکامی نہیں، بلکہ زبانی بیانیہ کی شعریات کے مطابق ہے، کہ اس شعریات کی رو سے انسانی، داخلی کائنات، اور لاانسانی، خارجی کائنات، دونوں کا مرکز کہیں اور ہے۔ انسان، جو خطا اور نسیان کا پتلا ہے، کائنات کا، یا محض انسانی دنیا کا بھی، مرکز نہیں ہو سکتا۔ اور ان باتوں سے یہ بھی صاف ظاہر ہے کہ داستان امیر حمزہ کی کائنات میں موت اور شکست سے زیادہ زندگی اور جنگ، تلاش اور دریافت، فتح، اور کامیابی کی اہمیت ہے۔

اس نکتے کو یوں بھی سمجھ سکتے ہیں کہ جہاں تک سوال امیر حمزہ اور ان کا ساتھیوں کا ہے، تو وہ بہر حال فاتح ثابت ہوں گے۔ اور خدا اپنی مرضی کو ان کے ذریعہ ظاہر کرے گا۔ موت یا شکست ان کی راہ میں عارضی رکاوٹ سے زیادہ معنی نہیں رکھتی۔ اور جہاں تک سوال امیر حمزہ کے مخالفوں اور دشمنوں کا ہے، تو ذلت اور موت ان کا مقدر ہے ہی۔ لہٰذا اس پر زیادہ وقت صرف کرنے کی ضرورت نہیں۔ جب تک وہ زندہ ہیں، اور امیر حمزہ یا ان کے ساتھیوں کے خلاف سرگرم کارزار ہیں، یا گرم سحر ہیں، ان کی طاقت بہت معلوم ہوتی ہے۔ ایک کے بعد ایک ساحر، یا پہلوان، یا کوئی بلا، اور کچھ نہیں تو کوئی دیوانہ یا قزاق، ان کے مدمقابل ہوتا رہتا ہے۔ لیکن جب ان کا وقت آجاتا ہے، اور تائید الٰہی سے امیر حمزہ، یا ان کے ساتھی، یا نائب کے لئے راہ ہموار ہو جاتی ہے، تو پھر کوئی بھی شخص طلسم کی شکست، یا شاہ طلسم کی شکست اور موت، کو روک نہیں سکتا۔ پھر سب کا حال کھل جاتا ہے۔

لہٰذا انجامی واقعات پر زور بیان صرف کرنے سے کچھ حاصل نہیں۔ بقول نظامی۔

چو بر پائی طلسمی پیچ پیچی
چو افتادی شکستی ہیچ ہیچی

عام طور پر شاہ جادوان، یا دعوائے خدائی کرنے والے جھوٹے گمراہ بندے، اس بات سے باخبر بھی رہتے ہیں کہ ان کی مدت طلسم، یامدت حکومت، کب تمام ہو گی۔ یا تو انھیں صاف صاف معلوم ہوتا ہے کہ طلسم کشا کون ہے، اور کب آئے گا، یا پھر یہ کہ کون سی علامتیں اس وقت ظاہر ہوں گی جب طلسم کی، یا ان کی بادشاہی کی مدت عمر سپری ہو گی۔ "آفتاب شجاعت" (مصنفہ شیخ تصدق حسین) میں کئی طلسم ہیں، اور سب طلسموں پر پھر طلسم نہ طاق ہے۔ اس طلسم کا ایک حاکم اعلیٰ ہے، جو تمام طلسموں کا بھی مالک ہے۔ اس کا نام اکوان تاج دار ہے۔ اکوان کو، اور دوسرے تمام طلسم داروں کو بھی، اپنا انجام معلوم ہے۔ "آفتاب شجاعت"، جلد پنجم، حصہ دوم (نول کشور پریس، ۱۹۰۸)، صفحہ ۹۱۲ تا ۹۱۳ کا ایک اقتباس دیکھیے۔ اکوان تاج دار، اپنے بھائی کیوان کی موت کے بعد صاحب قران کو خط لکھتا ہے۔ (ملحوظ رہے کہ اس وقت امیر حمزہ کے بیٹے بدیع الزماں کے بیٹے بدیع الملک منصب صاحب قرانی پر فائز ہیں۔ ان سے پہلے حمزہ ثانی، فرزند امیر حمزہ، اور ان کے پہلے امیر حمزہ خود، صاحب قراں تھے۔) بہر حال، خط کا اقتباس ملاحظہ ہو:

اے صاحب قران عصر، و فتاح طلسم نہ طاق، اس میں
شک نہیں کہ قلعہ بغیر ٹوٹے، اور قیدی بغیر چھوٹے
نہیں رہتا۔ یہ مثل مشہور ہے۔ ہر چند کہ بنانے

والے بڑے بڑے استحکام کرتے ہیں، مگر جب تباہی کا
زمانہ آتا ہے، تو موت زمین شق کر کے پیدا ہوتی
ہے، اور آسمان پر سے تیر شہاب بن کر نازل ہوتی
ہے۔ میرا طلسم وہ تھا کہ ... اگر حوالیِ طلسم میں بہ
ارادہء جنگ کوئی آتا تو لقمہء اجل ہو جاتا۔ ... یہ
ضرور ہے کہ عمر طلسم کی آخر ہو چکی ہے۔ میں چاہتا
ہوں کہ اس در بند کو میں خود شکستہ کر دوں اور سر
میدا ن تم سے مقابلہ کروں ... لیکن لڑائی کا انجام
اچھا نہ ہوگا۔ یہ تو مسلم، کہ اجل میری تیرے ہاتھ
سے ہے، مگر ہزاروں کی قضا میرے ہاتھ سے ہے۔
مرتے مرتے ہزاروں کو ماروں گا۔

اب اکوان کے رتبے کو ایک نظر دیکھیں۔ (ایضاً صفحہ ۴ ۹۱):

ایک مرتبہ جانب آسمان سے لکہ ہائے ابر مختلف
اللون نمودار ہوئے۔ برقیں چمکتی ہوئیں، رعد کے
گرجنے کی صدائیں بلند، آتے آتے ابر شق ہوا، اور
فوج ساحراں نمودار ہوئی۔ سردار لشکر عنقائے شعلہ
تن تھا۔ یہ چالیس ہزار ساحروں سے بارگاہ اکوان
تاج دار کو لئے ہوئے آکر میدان میں پہنچا، اور لشکر
اس نے اتارا۔ بارگاہ برپا کی۔ بعد اس کے دیکھا کہ

خود اکوان تاج دار نہایت جاہ و تجمل کے ساتھ اسی
ہزار ساحروں سے آکر پہنچا۔ ساتھ اس کے، ایک
ایک سامری وقت و جمشید زما نہ تھا۔اس کے تخت
کے دونوں طرف دو نہریں پانی سے مملو، مچھلیاں
سرخ و سبز ان میں پیرتی ہوئی اور خوش فعلیاں کرتی
ہوئی۔ نقاب اس کے چہرے پر پڑی ہوئی۔

اور اب اکوان کی موت کا منظر بھی ملاحظہ ہو(ایضاً، صفحہ ۹۲۶):

بدیع الملک نے ظاہر ہو کر عکس لوح کا ڈالا کہ اکوان
تاج دار ہیئت اصلی پر آگیا۔ بدیع الملک نے دوڑ کر
ہاتھ تیغۂ آب دار کا مارا کہ اکوان تاج دار کے دو
ٹکڑے ہوئے۔ بس اس کا مرنا تھا کہ ایک شور
قیامت کا برپا ہوا۔ صدائیں گیر و دار کی بلند
ہوئیں۔ زمانہ تیرہ و تار ہو گیا۔ جس قدر کہ طلسمی
عمارتیں تھیں، سب مٹ گئیں، صرف ایک قلعہ
باقی رہا۔

مختلف داستان گویوں کو ہم نے ایک ہی مقام سے دیکھا۔ تصدق حسین کی انشا
پردازی، یقیناً احمد حسین قمر کی انشاپردازی سے بہتر ہے۔ لہٰذا یہ گمان نہیں ہو سکتا کہ اگر
قمر کے یہاں ساحروں کی اموات کے بیان میں کوئی خاص زور نہیں، تو شاید یہ ان کی انشا

پردازی، میں کمی کے باعث ہو۔ ہم دیکھتے ہیں کہ تصدق حسین نے بھی قمر کی طرح کے الفاظ، بالکل رواروی کے انداز میں لکھے ہیں۔ محمد حسین جاہ کی لکھی ہوئی جلدوں میں (جو صرف چار ہیں) کوئی اہم موت نہیں واقع ہوتی، لہٰذا اس مضمون پر وہاں سے کوئی موازنہ ممکن نہیں۔

پھر ایک بات بھی ہے کہ جس طرح صاحب قرانی کو فنا نہیں، اسی طرح ساحری اور جھوٹی خدائی کو بھی فنا نہیں۔ اگر ایک گیا تو دوسرا آئے گا ہی۔ بعض اوقات ایک جھوٹے خدا کا بیٹا اپنے باپ کے بعد خدائی کا دعویٰ کرتا ہے۔ بعض اوقات دو جھوٹے خداؤں میں جنگ ہوتی ہے۔ اور ادھر بھی صاحب قران کے اخلاف میں صاحب قرانی کے دعووں کی بنا پر چشمک چلتی ہے۔ ایک آدھ بار تو جنگ بھی ہو جاتی ہے۔ (مثال کے طور پر رفیع البخت بن نور الدہر بن بدیع الزماں بن حمزہ، اول، اور سکندر رستم خو بن شہریار بن ایرج بن قاسم بن رستم علم شاہ بن حمزہ، اول میں پہلے بارگاہ طلسمی کے لئے جنگ ہوتی ہے۔ پھر آپس میں تفوق کے لئے جنگ ہوتی ہے۔ رفیع البخت چونکہ دست چپی ہے، اس لئے جنگ میں پہل کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو "آفتاب شجاعت"، جلد پنجم، حصہ دوم صفحہ ۳۸۴ اور اس کے آگے۔) اور یہ تو بہر حال ہے کہ امیر حمزہ کے سرداروں میں کچھ ان کے دائیں جانب بٹھائے جاتے ہیں، اور کچھ ان کے بائیں جانب۔ دست راستی اور دست چپی شہزادوں اور سرداروں میں رقابت اور چشمک رہتی ہے۔ یہ معاملات زندگی ہیں، ان کی زیادہ اہمیت ہے۔ مرنا جینا تو لگا ہی رہتا ہے۔ داستان گو موت سے زیادہ زندگی پر، شکست سے زیادہ فتح پر، حصول سے زیادہ تلاش پر، اور حالت امن سے زیادہ حالت جنگ پر زور دیتا ہے۔

داستان امیر حمزہ کی بعض بہت بڑی مہمیں بالکل اتفاقی اور ضمنی انداز میں شروع ہوتی ہیں۔ بسا اوقات تو بس اتنا ہوتا ہے کہ کوئی شہزادہ بیکار بیٹھا بیٹھا گھبرا کر شکار کو نکلتا ہے، اور دوران شکار ایسے واقعات پیش آتے ہیں کہ کوئی زبردست جنگ، یا مہم شروع ہو جاتی

ہے۔ ”طلسم ہوشربا“ کی مثال سامنے کی ہے، کہ اس کا آغاز یوں ہوتا ہے کہ بدیع الزماں بن حمزہ، اول شکار کو نکلتا ہے اور لاعلمی میں ہوش ربا میں داخل ہو کرا فراسیاب کے محافظان سرحد کے ہاتھوں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس کو چھڑانے کا بیڑا امیر حمزہ کا نواسا اسد اٹھاتا ہے۔ اسد کی ماں زبیدہ شیر دل ہے، اور باپ کرب غازی، جو امیر حمزہ کا پرانا ساتھی ہے۔ اسد بھی ہوش ربا میں قیدی بنالیا جاتا ہے۔ ہوشربا کی ساری مہم انھیں لوگوں کی رہائی کی غرض سے لڑی جاتی ہے۔

مختلف داستان گویوں کے انداز لامحالہ مختلف ہیں۔ بعض داستان گویوں، خاص کر شیخ تصدق حسین، کے یہاں ایک ہی داستان میں مختلف اسالیب نظر آتے ہیں۔ ان کی داستانوں میں ”پستش بغایت پست“ اور ”بلندش بسیار بلند“ کا لطف واقعی آتا ہے۔ (میر بے چارے تو مفت میں بد نام ہوئے ہیں۔) لیکن اس تمام اختلاف کے باوجود یہ بات تمام داستان گویوں میں مشترک ہے کہ وہ تکلیف دہ مناظر، خاص کر موت کے مناظر، کو بہت مختصر کر کے بیان کرتے ہیں۔ داستان یوں تو تکبیر enlargement اور تشدید یعنی بات کو شدید تر بنا کر پیش کرنے intensification کا فن ہے، لیکن تکلیف دہ معاملات پر زور نہ دینا، زبانی بیانیہ کی صفت ہے۔ فلم اور ڈراما کی طرح، یہاں بھی ایسی منظر کشی زیادہ مقبول نہیں ہوتی جس میں رنج و غم، درد و کرب، اور جسمانی اذیت کا بیان تفصیلات اور جزئیات کے ساتھ ہو۔ داستان کی دنیا میں یوں تو خونریزی، قتل و غارت گری، اور ایک طرح کی brutality یعنی بہیمیت، بالکل عام ہیں، لیکن داستان گو تقریباً ہمیشہ ان واقعات سے جلد جلد گذر جاتا ہے۔ وہی داستان جس میں خوشی، وصل، شادی بیاہ، میلے، بازار، جنگ (خواہ مغلوبہ، خواہ ایک سے ایک کی مبارزت) کی تمام تفصیلات اور گوشے گوشے کی جزئیات ڈھونڈ کر لائی جاتی ہیں، اس میں ایسی باتوں کی تفصیل سے عمداً اجتناب کیا جاتا ہے جن کا اثر سامعین پر اچھا نہ ہو، یا جو انھیں شاق گذریں۔

ظاہر ہے کہ اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ زبانی بیانیہ کو زندگی کے "المیہ" پہلو سے کوئی سروکار نہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ داستان، یا کسی بھی ہندوستانی کلاسیکی صنف، کی حد تک "المیہ" اور "طربیہ" کی تفریق کسی معنی خیز نتیجے کی حامل نہیں ہو سکتی۔ "المیہ" یعنی Tragedy اور "طربیہ" یعنی Comedy کا ہمارے یہاں بطور نوع category کوئی وجود نہیں۔ اور ایسے انواع کا وجود کسی ایسی ادبی روایت میں ہو ہی نہیں سکتا، جو کائنات کو ایک کلیت totality کے طور پر قبول کرتی ہو۔ یعنی ایسی تہذیب، جو کسی کائناتی اصول کی کار فرمائی ہر چیز میں دیکھتی ہو، اور جو اس کائناتی اصول کو انسان کی سعی اور کوشش کا پابند نہ قرار دیتی ہو، اس میں المیاتی ناکامی tragic failure یا کردار کا المیاتی عیب tragic flaw of character، جس کی بنا پر المیہ وجود میں آتا ہے، کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔

محمد حسن عسکری نے بڑی باریک بات کہی تھی کہ ہمارے یہاں ڈراما اس لئے نہیں ہے کہ ڈراما عبارت ہے کشاکش سے، اور یہ کشمکش، آخری تجزیے میں، تقدیر یا تاریخ کی قوتوں کے خلاف ہوتی ہے، جب کہ ہمارے یہاں تقدیر (جس کا نام تاریخ ہے، کیوں کہ جو ہو گیا وہی تاریخ بن جاتا ہے) کے خلاف کشمکش کا کوئی تصور نہیں۔ عسکری صاحب کی یہ بات داستان کی حد تک بے شک بالکل درست ہے۔ "مقابلہ تو دل ناتواں نے خوب کیا" تو ٹھیک ہے، لیکن شکست و فتح نصیبوں پر ہی ہوتی ہے۔ داستان میں جگہ جگہ دعا کے موقعے آتے ہیں۔ اور دعا اکثر قبول ہوتی ہے۔ لیکن کبھی کبھی دعا قبول نہیں بھی ہوتی۔ دونوں صورتوں میں یہ بات بالکل صاف اور بے شک و ریب ہوتی ہے کہ اگر دعا قبول ہوئی تو یہ قبول کرنے والے کا کرم ہے، اور اگر نہ قبول ہوئی، تو شکایت کا کوئی مقام نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اہل اسلام کی، یا ان کے ہمدردوں کی دعا اکثر قبول ہوتی ہے، لیکن قبولیت کا استحقاق کسی کو در اصل ہے نہیں۔ ایسے تصور کائنات میں المیہ کا کوئی مقام نہیں۔

محمد حسن عسکری کے خیالات کے علاوہ ایک بات اور بھی ہے، جسے گستاو فان

گروعیام Gustav von Grunebaum نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ المیہ کا وجود ان تہذیبوں میں ہوتا ہے جن میں انسان کے ساتھ گناہ، یا ہبوط، یعنی fall یا lapse کا تصور کسی نہ کسی شکل میں وابستہ ہے۔ یونانی تہذیب میں ہبوط یا lapse/fall کا تصور نہیں ہے، لیکن افلاطون کے مطابق، انسان اس دنیا میں آکر اپنی اصل، دیو مالائی، الوہی کیفیت سے دور ہو گیا ہے، لہٰذا اسے اگر فلاح پانی ہے، تو دنیا کو پھر اسی منزل کی طرف سفر کرنا چاہیئے جو پیچھے چھوٹ گئی ہے۔ بہر حال، گروعیام کا کہنا ہے کہ جن تہذیبوں میں گناہ آدم کے باعث انسان کے روحانی زوال کا تصور ہے، وہاں یہ تصور بھی ہے کہ ہبوط کے باعث انسان کی جبلت یا فطرت میں کھوٹ یا corruption پیدا ہو جاتا ہے۔

اس کھوٹ (جو غالباً وہی چیز ہے جسے ارسطو نے hamartia یا المیاتی عیب کہا ہے) کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انسان طرح طرح کی ترغیبات کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس قصور کی بنا پر المیاتی صورت حال پیدا ہوتی ہے، اور پھر انسان ایک طرح اپنے کیے کی سزا بھگت کر خود کو گناہ سے پاک کرتا ہے۔ لیکن جہاں عمل کی بنیاد امید اور بیم پر ہو، وہاں المیہ کی گنجائش نہیں ہو سکتی۔ وہ تہذیب، جس میں انسان کی جبلت میں ہبوط کے باعث پیدا ہونے والا کھوٹ نہیں متصور کیا جاتا، وہاں انسان کو ذاتی قوت فیصلہ نہیں، بلکہ ہدایت درکار ہوتی ہے۔ گروعیام کے اصل الفاظ حسب ذیل ہیں:

As man has not been corrupted by a Fall,his need is not salvation, but direction. It is easy to see that the absence of a dialectical tension between the plans of the Lord and the condition of man deprives the Muslim

community of a strong motivation for the development of a drama.

یہ عبارت فان گرونیبام کی کتاب Modern Islam: The Search for Cultural Identity مطبوعہ ۱۹۶۴ کے صفحہ ۸۸ سے لی گئی ہے۔ اس پر میں صرف اتنا اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ کائنات کے بارے میں ایسا نظریہ جسے ہم عدم ہبوطی، یعنی non-lapsarian نظریہ کہہ سکتے ہیں، محض اسلامی نہیں، بلکہ ہند اسلامی تصور ہے۔ خود قدیم ہندو تہذیب میں اگر المیہ نہیں ہے تو اس لئے کہ وہاں بھی کچھ ایسا ہی معاملہ کارفرما ہے، کہ انسان کی قوت فیصلہ کوئی مطلق قوت نہیں ہے۔ اسے راہ نما کی ضرورت قدم قدم پر ہوتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ داستان میں کوئی مشکل، کوئی مرحلہ، کوئی طلسم، لوح طلسم، یا کسی ایسی ہی بشارت آثار ہدایتی قوت یا علامت کے بغیر حل نہیں ہوتا۔ بلکہ یہاں تو یہ عالم ہے کہ لوح رکھتے ہوئے بھی انسان اکثر نقصان اٹھا جاتا ہے، کیوں کہ وہ لوح کو بروقت نہیں دیکھتا۔ اور لوح کو دیکھنا توفیق یا تقدیر پر منحصر ہے۔ بعض اوقات تو لوح نہ دیکھنے کے باعث بڑا نقصان ہو جاتا ہے، اور بعض اوقات کوئی نہ کوئی اور قوت، یا شخص، یا مددگار، فرشتۂ رحمت بن کر نمودار ہوتا ہے، اور بتاتا ہے کہ میاں لوح دیکھو، تم کیا گڑبڑ کر رہے ہو؟ یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ داستان کے اصولوں میں ایک یہ بھی ہے کہ بعض لوگ، جن کو اعلیٰ رتبے عطا ہوتے ہیں، مصیبتوں میں گرفتار ہوتے ہی رہتے ہیں۔ چنانچہ "ایرج نامہ"، جلد اول، از شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۸۹۳، کے صفحہ ۲۲۰ پر ہم پڑھتے ہیں کہ "شاہ و شہریار اکثر بلاؤں میں مبتلا ہوتے رہتے ہیں"۔ لہٰذا لوح ہوتے ہوئے بھی ان کا لوح نہ دیکھنا کوئی تعجب کی بات نہیں۔ اتنا ہی نہیں، ایک موقعے پر جب لشکر اسلامی کی بادشاہت ایک ایک کر کے ایرج بن قاسم بن علم شاہ بن حمزہ،

اول، شہریار بن ایرج، اور رستم ثانی بن ایرج کو پیش کی جاتی ہے تو حسب ذیل معاملہ ہوتا ہے۔ ("آفتاب شجاعت" جلد سوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۴، صفحہ ۱۳۱۵تا۱۳۱۶):

> شاہ صاحب... نے فرمایا کہ تم کو لازم ہے کہ تم کسی کو اپنے لشکر کا بادشاہ کرو... صاحب قراں نے عرض کیا... آپ تجویز فرمائیں کہ کس کو بادشاہ کروں۔ شاہ صاحب نے فرمایا کہ یہ نقاب دار آپ کے ساتھ ہیں، ان میں جو بزرگ ہوں ان کو بادشاہ فرمائیے... [نقاب داروں کے نام اوپر درج کئے جا چکے ہیں]۔ نقاب داروں نے جواب دیا کہ حضور ہم نے آج تک کبھی حکومت نہیں کی، سوائے جنگ و پیکار کے۔ ہم لوگ تاج بخش ہیں، تاج گیر نہیں ہیں۔ یہ مرتبہ اور کسی کو مرحمت فرمائیے، اس کو، جو کہ ہمیشہ سے حکومت کرتے آئے ہیں۔ ہم سے یہ بار نہ اٹھے گا۔ ہم لوگ لائق لڑنے، اور قتل کرنے اور قتل ہونے کے ہیں۔ دوسرے امر کے قابل نہیں ہیں۔

لہٰذا سرداران و شہزادگان حمزہ کی تقدیر ہی یہی ہے کہ وہ مشقت اٹھائیں، مصیبت میں گرفتار ہوں۔ لوح انھیں بالآخر مقصود تک پہنچائے گی ضرور، لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز

نہیں کہ وہ لوح کو بروقت دیکھتے ہی رہیں گے، یا لوح ان سے چھن نہ جائے گی۔ مثال کے طور پر "طلسم نوخیز جمشیدی"، جلد سوم، از احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۹۰۲، کے صفحہ ۷ تا ۱۳ پر حسب ذیل صورت حال نظر آتی ہے، کہ شاہ اسلامیان سعد بن قباد بن حمزہ، اول کو طلسم کی لوح مل چکی ہے، اور وہ حسب ہدایت لوح، صحرائے نیرنگ میں پہنچتا ہے۔ لوح میں یہ بھی مذکور ہے کہ تمھارے لئے "دم بدم لوح کا دیکھنا بہتر ہو گا۔" جب سعد صحرائے نیرنگ میں پہنچا تو جمشید ثانی، شاہ طلسم جمشیدیہ، کو خبر ہو گئی:

جمشید نے کہا، "طلسم کشا مرحلہء شہباز پر گئے۔ میر منشی کو بلاؤ۔" آکر [شہباز کو] نامہ لکھے... ایک جادوگر ہے کہ نام اس کا مراسم جادو ہے... اس نے آکر [شہباز کو] نامہ دیا۔ جمشید نے لکھا تھا کہ... لوح طلسمی چھین لو اور طلسم کشا کو گرفتار کر کے روانہ کرو... شہباز... نے حکم دیا، "جلا پرداز جادو کو بلاؤ"... جلا پرداز [نے حکم سن کر کہا]، "وہ رنگ کراؤں کہ دیوانہ بنا دوں"۔ یہ کہہ کے چلی۔ یہاں بادشاہ... باغ ملاحظہ فرما رہے ہیں... کہ ایک طرف سے گانے کی آواز آئی۔ سعد نے سر اٹھا کر دیکھا کہ پہلوے باغ سے ایک نازنین نہایت حسین و جمیل، اور کئی سے شہزادیاں پشت پر... سعد نے جو دیکھا، پسینہ آگیا، دل سے مائل ہوئے... اس نازنین نے کہا، "میرا نام حیرت افزا ہے۔ امید وار ہوں مجھ

کو اپنی کنیزی میں قبول فرمایئے... مگر یہ حضور گلے
میں کیا پہنے ہیں؟ ذرا میں دیکھوں۔" سعد کو منظور
ہے کہ لوح طلسمی دیکھوں اور لوح کے احکام سے
آگاہ ہوں۔ مگر اس مہ جبیں کی باتوں میں مصروف
ہیں... آخر ہنس کر اس نے کہا، "آپ کو ہم سے یہ
تختی عزیز ہے؟" سعد نے چاہا لوح اتاروں، دے
دوں۔ دیکھا سامنے ایک درخت ہے، اس پر عندلیب
خوش نوا بیٹھی ہوئی زار زار رو رہی ہے۔ مثل انسان
کے کہتی ہے کہ مقام افسوس ہے، لوح کو نہیں ملاحظہ
فرماتے، کہ حال کھل جائے۔ دیکھیے، خدا انجام بخیر
کرے... طائر کے کہنے سے دل دھڑکا، ہاتھ کو روک
لیا۔ حیرت افزا نے کہا، "کیوں شہریار، کیا کھٹکا ہوا؟
اس طائر کے کہنے پر نہ جایئے، یہ باغ دلکشا ہے، سب
طرح کے جانور رہتے ہیں، جب محل پاتے ہیں،
بھٹکا دیتے ہیں... میں لوح لے کر کہاں جاؤں گی،
پاس ہی بیٹھی رہوں گی۔ آپ ابھی لے لیجئے گا۔" سعد
نے ناچار ہو کر ہاتھ بڑھایا کہ وہ طائر جو درخت پر
تھا، سر پیٹنے لگا اور بے قرار ہو کر کہتا تھا کہ وائے
افسوس، اپنے کو کس بلا میں پھنسایا۔ مگر سعد نے کچھ
خیال نہ کیا، لوح حوالے کر دی۔

ایسے واقعات بار بار ہوتے ہیں۔ کبھی کوئی دوست (مندرجہ بالا منظر میں طائر) متنبہ کرنے کو موجود ہوتا ہے، کبھی لوح خود کہہ دیتی ہے کہ دھوکے میں نہ آنا، تمھارے ساتھ فریب ہو رہا ہے، یا ہونے والا ہے۔ لیکن صاحب لوح کے ہاتھ سے لوح نکل ہی جاتی ہے، اور وہ حیران و سرگرداں ہوتا ہے۔ جب میں داستان کا نیا نیا طالب علم تھا تو مجھے یہاں بھی بہت مایوسی اور الجھن ہوتی تھی کہ یہ لوگ اتنے احمق کیوں ہیں کہ نہ لوح دیکھتے ہیں، اور نہ اس کی حفاظت ہی کر سکتے ہیں، بار بار لوح کو گنوا دیتے ہیں۔ لہٰذا اسی "طلسم نوخیز جمشیدی" کے صفحہ ۹۸۲ پر ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ لوح کا نہ دیکھنا بہ وجہ کم عقلی نہیں، بوجہ عدم توفیق ہے، اور توفیق بہر حال عطیہء خداوندی ہے، انسان کا استحقاق نہیں:

یاقوت جنی نے قدموں سے لپٹ کر عرض کی کہ حضور لوح سے غفلت نہ کریں، بیچ میں کئی طرح کے مکار آئیں گے، سو سو طرح کے دھوکے دیں گے۔ مگر حضور کو مناسب ہے کہ بدون ملاحظہء لوح کوئی کام نہ کیجیے گا۔ اگر اب کی مرتبہ لوح گئی تو بڑی خرابی ہو گی۔ بادشاہ نے فرمایا، "اے یاقوت جنی، دل میں یہی سوچ لیتا ہوں، مگر وقت پر کچھ ایسا اختلاف ہوتا ہے کہ لوح دینے کا ارادہ کرتا ہوں۔" یہ فرما کر آگے بڑھے، دیکھا ایک نخل کے نیچے ایک لڑکا بیٹھا رو رہا ہے، ماں سے کہتا ہے کہ اپنی جان دوں گا ورنہ لوح طلسم مجھ کو دیجیے۔ ماں اس کی بہ نگاہ حسرت بادشاہ کو دیکھنے لگی۔ بادشاہ نے اتاری، چاہا طفل کو

دے دوں... پہلو سے آواز آئی، "اے شہریار،
خبردار لوح نہ دیجئے گا۔ یہ طفل نہیں ہے، پیران جادو
ہے۔لوح کو ملاحظہ فرمائیے،ایسے غافل نہ ہو جیے۔"

داستان کی کائنات میں انسان کو قدم قدم پر انحصار و امداد و ہدایت کی ضرورت ہے، اور انسان بھی معمولی نہیں، وہ انسان جس کی تقدیر میں طلسم کشائی ہے، اور جو اس طلسم میں داخل ہی اس لئے ہو سکا کہ وہ فتاح طلسم ہے۔ایسی کائنات میں المیہ بے معنی ہے۔ اور جہاں المیہ نہیں، وہاں اصطلاحی معنی میں طربیہ بھی نہیں ہو سکتا۔ہاں اگر طربیہ سے مزاح وظرافت مراد ہو، تو داستان میں اس کی یقیناً فراوانی ہے۔

داستان میں طنز، مزاح، اور ظرافت کے موضوع پر گفتگو اپنے مقام پر ہو گی۔ فی الحال زبانی بیانیہ کی حرکیات نفسی psychodynamics پر کچھ مزید گفتگو کرتے ہیں ☆☆☆

باب پنجم

زبانی بیانیہ (۳) حرکیات

یہ بات تو سب جانتے ہیں، اور میں اس کی طرف پہلے اشارہ بھی کر چکا ہوں، کہ ہم لوگ، جو خواندگی کے معاشرے میں پلے بڑھے ہیں، زبانی معاشرے کی حرکیات کا مکمل تصور نہیں حاصل کر سکتے۔ مغرب کو اس بات کا شدید احساس ہے۔ مغرب اس بات کو بھی سمجھتا ہے کہ زبانی معاشرہ لازماً غیر مہذب، یا اوروں کے مقابلے میں کم ترقی یافتہ، نہیں ہوتا۔

انیسویں صدی تک مغرب میں رواج تھا کہ زبانی معاشروں کو savage یعنی "وحشی" کہا جاتا تھا۔ بعد میں، جب مغربی علما کے ذہن سے تعصب کے جالے کچھ دور ہوئے، اور نسلی رعونت کی دھند کچھ چھٹی، تو ایسے معاشروں کے لئے primitive یعنی "ابتدائی، ناترقی یافتہ" کی اصطلاح استعمال ہونے لگی۔ لیوی اسٹراؤس Levi Strauss نے جب قبائلی تہذیبوں کا مطالعہ شروع کیا تو اسے احساس ہوا کہ لفظ primitive بھی موزوں نہیں ہے، کیونکہ اس میں حقارت اور تضحیک کا پہلو نکلتا ہے۔ لہٰذا اس نے تجویز کیا کہ ان معاشروں کو "without writing" کہا جائے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ فقرہ ہے، اصطلاح کا زور نہیں رکھتا۔ علاوہ بریں، جیسا کہ والٹر آنگ نے کہا ہے، اس فقرے کا بھی تاثر اہانت آمیز ہے، گویا تحریر کا فقدان کسی کمی یا قصور کے برابر ہے۔ لہٰذا اب مغرب میں orality یعنی "زبانی پن"، یا "زبانیت" کی اصطلاح رائج ہو گئی ہے۔ افسوس کہ ہم لوگ، کہ جن

کامعاشرہ اب بھی بڑی حد تک زبانی ہے، زبانیت orality کو کم نگاہی سے دیکھتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ زبانیت کو ہم تہذیبوں کا مقصود نہیں کہہ سکتے،اور ہر معاشرہ، جلد یا بدیر، زبانی پن سے خواندگی کی طرف سفر کرتا ہے۔ لیکن زبانی پن کوئی منفی شے نہیں ہے۔ بقول والٹر آنگ، زبانی پن کے ذریعہ ایسے ادب پارے وجود میں آتے ہیں، جیسے ہومر کی "اوڈیسی"، جن کی تخلیق خواندہ معاشروں کے بس کے باہر ہے۔

میں والٹر آنگ کی بات سے پوری طرح متفق ہوں، سوائے اس کے کہ میں "اوڈیسی" کی جگہ "داستان امیر حمزہ" یا "مہابھارت" کہتا، اور یہ بھی کہتا کہ انیسویں صدی کے ہندوستان میں داستان امیر حمزہ کی تخلیق ایساکارنامہ ہے جوزبانیت کے اعتبار سے تمام زبانی فن پاروں پر فوقیت رکھتا ہے کہ اس کی تخلیق ایسے معاشرے میں ہوئی جو پوری طرح زبانی نہ تھا، اور جو تیزی سے زبانی پن کو بھی ترک کر کے خواندگی کی طرف بڑھ رہا تھا۔ ہم لوگ جب داستان کے زوال کے اسباب کی فہرست تیار کرتے ہیں تو اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ اس کے زوال کا ایک بڑا سبب زبانی قصہ گوئی کے رواج کا ترک ہو جانا ہے۔ اور زبانی قصہ گوئی اس لیے ترک ہوئی کہ خواندگی، اور تحریر، کے پھیلنے کی وجہ سے لوگوں کی قوت حافظہ کم زور ہو گئی، داستانوں کو زبانی یاد کر کے سنا نا مشکل سے مشکل تر ہو تا گیا، حتیٰ کہ ناممکن ہو گیا۔

ہمارے یہاں زبانی تخلیق اور مغرب میں زبانی تخلیق، بلکہ زبانیت، کی روایت میں ایک اہم فرق ہے، جس کا لحاظ کیے بغیر ہم اپنی روایت کو پوری طرح سمجھ نہ سکیں گے۔ اور وہ فرق یہ ہے کہ عرب اور ہندو، دونوں ہی تہذیبوں میں اہم متون کو زبانی یاد رکھنے کا رواج بہت قدیم اور پر قوت ہے۔ جہاں تک مسلمانوں کا معاملہ ہے، اس کی ایک وجہ حفظ قرآن کی مقبولیت ہے، اور جہاں تک ہندوؤں کا معاملہ ہے، تو وہاں اس کی ایک وجہ "رامائن"، یا بعد میں گوسوامی تلسی داس کی "رام چرت مانس"، اور پھر "شریمد بھاگوت" کو

زبانی یاد کرنے کی رسم ہے۔ عربوں میں جب تعلیم پھیلی، اور کتابوں کی قدر اور مانگ بڑھی، تو پوری پوری کتابوں کو زبانی یاد کر لینے کا رواج بھی پھیلا۔ مناسب مالی استعداد نہ رکھنے والے طالب علم یا استاد کے لئے کتاب خریدنے، یا کاتب سے لکھوانے کے بجائے اسے زبانی یاد کر ڈالنا آسان معلوم ہوتا تھا۔ بسا اوقات تو استاد بھی خود اپنی تصنیف زبانی یاد کر لیتا، تاکہ پڑھانے میں آسانی ہو، اور اس کی تصنیف کا نسخہ بھی پوری صحت کے ساتھ طالب علم تک پہنچ جائے۔ اس طرح زبانیت کا رشتہ مذہبی تہذیب کے علاوہ ادبی اور علمی تہذیب کے ساتھ بھی استوار ہو گیا۔

عرب اسلامی تہذیب میں حصول علم کے لئے دور دراز کا سفر تقریباً معمول حیات بن گیا تھا۔ طالب علم جو کچھ سنتا، اس کا بڑا حصہ یاد رکھتا، یا اسے یادداشت کے طور لکھ لیتا۔ پھر جب وہ اپنی کتاب لکھتا تو متن میں اس بات کو واضح کرتا چلتا کہ کون سی بات اس نے کس سے سنی ہے۔ اس طرح، کتابوں میں سمع من (سنا گیا فلاں سے)، یا رواہ عنہ (وہ بات روایت ہوئی فلاں سے) جیسے فقرے عام ہونے لگے، کیوں کہ ان کے بغیر بیان کی وقعت قائم نہ ہوتی۔ اور اگر مصنف کوئی بات اپنی طرف سے کہتا، تو اس کی صراحت کر دیتا کہ یہ میرا قول ہے۔ تاریخ طبری میں امام طبری جگہ جگہ لکھتے چلتے ہیں، کہ "ابو جعفر (طبری) کہتا ہے کہ..." اور جس طرح کہ طالب علم اپنے استاد کی باتیں (لکھ کر یا سن کر) حفظ کرنے کی کوشش کرتا، اسی طرح استاد بھی اپنی پوری کتاب پہلے سے حفظ کر کے درس دینا شروع کرتا، اور پوری کتاب زبانی لکھا دیتا، چاہے اس میں کتنا ہی عرصہ کیوں نہ لگتا۔

جوہانس پیڈرسن Johannes Pedersen نے اپنی کتاب "عرب کتابیں" The Arabic Book کے صفحہ ۲۶ تا ۳۵ تک عرب تہذیب میں کتابوں کے زبانی یاد کرنے اور زبانی تصنیف کرنے کی بہت سی مثالیں درج کی ہیں۔ مثلاً

النیشابوری(وفات ١٠٦٦) نے اپنی تفسیر قرآن پوری پوری زبانی یاد کر کے شاگردوں کو لکھائی۔ مشہور نحوی الباوردی(وفات ٩٥٧) نے تیس ہزار صفحات پر مشتمل اپنی تصنیف اور ابن العنبری (وفات٩٣٩) نے حدیث پر اپنی کتاب، جس میں پینتالیس ہزار صفحات تھے، پہلے زبانی یاد کی، پھر لوگوں کو اس کی تعلیم کی۔ پیڈرسن کہتا ہے کہ قوت حافظہ کے یہ نمونے ہم یورپی لوگوں کو ناقابل یقین معلوم ہوتے ہیں، لیکن عربوں میں یہ عام تھے۔ اس کا کہنا ہے کہ عرب ہم یورپی لوگوں سے کہتے ہیں کہ تم لوگوں کا علم کتابوں میں ہے، اور ہمارا علم ہمارے دلوں میں۔

عرب قوت حافظہ کا ایک کرشمہ یہ بھی تھا کہ طالب علم اپنے استاد کے سامنے استاد کی کتاب پڑھ کر سناتا تھا۔ استاد اسے سنتا جاتا، اور کہیں غلطی ہوتی تو تصحیح کرتا جاتا۔ کتاب کو اس طرح پڑھنے کے بعد وہ کہہ سکتا تھا کہ میں نے یہ کتاب فلاں کو سنا کر پڑھی ہے (قراء علیٰ فلان)۔ چنانچہ سیبویہ کی مشہور زمانہ "الکتاب" کو خود اس سے پڑھنے کی تمنا رکھنے والے بہت تھے۔ الزیادی نامی ایک شخص یہ کتاب اس کے سامنے پوری نہ پڑھ سکا تو اسے کسی اور استاد کا سہارا لینا پڑا جسے وہ کتاب زبانی یاد ہو۔ المبرد، اور اس کے بعد ابن مسعود الاندلسی کے پاس لوگ سیبویہ کی "الکتاب" کو پڑھ کر سنانے کے لئے دور دور سے آتے تھے۔

مغرب میں ایسی کوئی روایت نہ ہونے کی وجہ سے وہاں زبانی بیانیہ کی تخلیق و ترتیب کے لئے دو باتیں اہم ٹھہریں۔ ایک کو "فارمولائی بیان" کہتے ہیں۔ یعنی داستان گو کے حافظے میں ایسے بہت سے فقرے اور جملے اور محاورے میں ہوتے ہیں جن کی مدد سے وہ اپنے بیانیہ کو یاد رکھتا ہے۔ یا جن کو استعمال کرتے وقت اس کو اشارہ مل جاتا ہے کہ آئندہ بیان کی جانے والی باتیں کون سی ہیں۔ فارمولائی جملے یا فقرے کی تعریف ملمن پیری اور البرٹ لارڈ نے یوں کی ہے کہ یہ ایسے الفاظ کا مجموعہ ہے جو ایک ہی بحر میں

ہوں، اور اکثر استعمال ہوتے ہوں، اور ان کا مقصد کسی ضروری، یا اہم، خیال کو بیان کرنا ہو۔ جیسا کہ فولی Foley نے کہا ہے، فارمولا محض تکرار سے نہیں پیدا ہوتا۔ بیانیہ کی روایت کا حصہ ہونے کی وجہ سے فارمولا معنوی اور استعاراتی قوت کا بھی حامل ہوتا ہے، اور اس کے ذریعہ جمالیاتی اور معنوی، دونوں مقاصد حاصل ہوتے ہیں۔

لہٰذا یہ فارمولائی فقرے اور الفاظ وغیرہ ایک طرف تو بیانیہ کی جگہ لیتے ہیں، اور دوسری طرف، بیان کنندہ کے لئے پرامپٹر prompter کا کام کرتے ہیں۔ منظوم بیانیہ میں یہ اکثر ہوتا ہے۔ اور اغلب ہے کہ آج مشرقی ملکوں (بشمول ہندوستان) میں منظوم بیانیہ کو زبانی سنانے کا یہی طریقہ رائج ہے۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ داستان گو اپنی داستان کا ڈھانچا یاد کر لے، اور سنانے کے وقت اس میں حسب ضرورت رنگ بھرتا جائے۔ ایسی صورت میں داستان گو کے بارے مین کہا جاتا ہے کہ وہ کسی ماہر معمار یا مہندس کی طرح، خاکے کی شکل میں بنے ہوئے نقشے، اور خام سامان عمارت کی مدد سے حسب موقعہ اپنی عمارت کھڑی کرتا چلتا ہے۔ جو نظریہ مغرب میں سب سے زیادہ مقبول ہے، اور جسے اس کے واضعین کے نام پر Parry-Lord theory (یعنی ملمن پیری Milman Parry اور اس کے شاگرد البرٹ لارڈ Albert Lord کا نظریہ) کہتے ہیں، اس میں ان دونوں تصورات کا امتزاج پیدا کیا گیا ہے۔ پیری اور لارڈ نے اس نظریے کو قائم کرنے میں بوسنیا کے مسلمان قصہ گویوں کے خیالات اور عمل سے بہت استفادہ کیا اور پھر اپنے خیالات کو ہومر کی تخلیقات (یعنی وہ تخلیقات جن کا مصنف ہومر کہا جاتا ہے) پر رائج کرنے کی کامیاب کوشش کی۔

یہاں یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ پیری / لارڈ نظریے کا سب سے اچھا اطلاق منظوم داستانوں پر ہوتا ہے۔ اور ہماری داستان امیر حمزہ پر اسے پوری طرح منطبق نہیں کر سکتے۔ لارڈ نے بوسنیا کی منظوم داستانوں کا تجزیہ کر کے یہاں تک دعویٰ کر دیا تھا کہ

ان داستانوں کے ہر ہر مصرعے کو کسی فار مولا کے تحت بیان کر سکتے ہیں، یا اسے کسی فار مولا سے متعلق کر سکتے ہیں۔ ہماری داستان میں اس چیز کی حد تک تو فار مولائی کیفیت ڈھونڈی جا سکتی ہے کہ ایک ہی طرح کے واقعات بار بار بیان ہوتے ہیں۔ لیکن یہاں بہت کم ایسا ہوتا ہے کہ عبارت کے کسی ٹکڑے کی تکرار کی جائے، یعنی ایک طرح کا واقعہ بیان کرنے کے لئے وہی الفاظ بار بار استعمال ہوں۔ عبارت کے جو ٹکڑے منظوم داستان میں مکرر آتے ہیں، انھیں مغربی بیانیات کی اصطلاح میں "مضمون"، یعنی theme کہتے ہیں۔ داستان امیر حمزہ میں ایسی کسی تکرار کا وجود میرے علم میں نہیں ہے۔ صرف چند جگہ کچھ اس طرح کی بات "طلسم ہوشربا" اور دیگر داستانوں میں نظر آئی، لیکن اس کی وجہ کچھ اور معلوم ہوتی ہے۔ اس کا مفصل ذکر اپنی جگہ پر ہوگا۔

ملمن پیری نے اس بات کی طرف توجہ دلائی کہ لمبی لمبی فہرستیں، یا صفت پر صفت کے ڈھیر لگا دینے کی ادا بھی زبانی بیانیہ کی پہچان ہے۔ پیری کا کہنا تھا کہ ایسی فہرستیں چونکہ کہانی سے براہ راست متعلق نہیں ہوتیں، اس لئے وہ داستان کی تہ میں ایک تغیر ناپذیر قوت، اور خوب صورتی کا احساس پیدا کرتی ہیں۔ داستان امیر حمزہ میں بھی فہرستوں کی کثرت نظر آتی ہے۔ داستان گوئی کے بارے میں ایک معتبر بیان (میر باقر علی کے بارے میں اشرف صبوحی دہلوی کا) ہمارے پاس ہے، وہ بھی فہرستوں کی کثرت پر دلالت کرتا ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ فہرستوں کی کثرت یک جلدی داستانوں میں زیادہ نمایاں ہے، داستان امیر حمزہ طویل میں یہ کم ہوتے ہوتے بالکل غائب ہو گئی ہے۔ مثلاً "نوشیرواں نامہ" جلد اول میں کوئی قابل ذکر فہرست نہیں ہے۔ حتیٰ کہ امیر حمزہ اور لندھور کے مقابلے کے وقت کا بیان خلیل علی اشک، غالب لکھنوی، عبد اللہ بلگرامی، سب نے ہندوستان کے مختلف علاقوں اور ذاتوں سے تعلق رکھنے والے لندھوری فوجیوں کی ایک لمبی فہرست کے ساتھ کیا ہے۔ لیکن "نوشیرواں نامہ"، جلد اول، جو بڑی تقطیع کے ۷۱۷ صفحات کو محیط ہے، اور جس میں یہ جنگ مذکور ہے، اس میں ایسی کوئی فہرست نہیں۔

"زبدۃ الرموز" میں پہلوانوں کے ناموں کی فہرستیں جگہ جگہ ملتی ہیں، لیکن صفات، یا اسلحہ، یا جانوروں کی فہرستیں نہیں ہیں۔ اشک اور بلگرامی کی یک جلدی داستانوں میں ایک دو فہرستیں اور بھی ہیں۔ ان کا کوئی خاص اہتمام ان داستانوں میں نہیں ملتا، لیکن اتنا ہے کہ فہرستیں ان میں ہیں ضرور۔ طویل داستان کی جلدوں میں فہرستیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔

ان باتوں سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ داستان امیر حمزہ طویل کی حد تک فہرست سازی کی کچھ خاص اہمیت نہیں۔ زبانی بیانیہ کے بعض ماہرین، خاص کر جان گوڈی John Goody کا خیال ہے کہ فہرست سازی دراصل "ادبی" متون کی صفت ہے، زبانی متون کی نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ فہرستوں کی موجودگی اس بات کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ تخلیقی ذہن اب "ادبی طرز فکر" کی طرف مائل ہو رہا ہے، اور فی البدیہ، بے تکلف بیان سے دور جا رہا ہے۔ اس خیال سے اختلاف ممکن ہے، لیکن اس پر بحث کا یہاں موقعہ نہیں۔

فی الحال ہم جان گوڈی کے نظریے کو اس بات کے ثبوت کے لئے استعمال کر سکتے ہیں کہ داستان امیر حمزہ طویل میں فہرستوں کی اہمیت کچھ بہت زیادہ نہ ہونے کا مطلب یہ ہے کہ داستان گو، مجرد اشیا کے نام گنوانے کے بجائے ہمیں ان سے متعارف کرنا چاہتا ہے۔ فہرست کے ذریعہ سامعین کو ایک لمحے کے لئے مرعوب تو کر سکتے ہیں، لیکن صورت حال کے بارے میں ان کے علم میں کوئی سیر حاصل اضافہ نہیں کر سکتے۔

مثال کے طور پر، لندھور اور امیر حمزہ جب مقابلے کے لئے پہلی بار میدان جنگ میں آئے ہیں تو ان کی فوجوں کا حال غالب لکھنوی نے (صفحہ ۱۳۲) یوں بیان کیا ہے:

صاحبِ قراں خود، زرہ، جوشن، بکتر، چہل تہ،
چار آئینہ، موزے، راگے، ٹکورے، پہن کر، شمشیر
جوہر دار و خنجر آب دار ڈاب اور کمر میں لگا کر مرکب

سیاہ قیطاس پر سوار ہوئے۔ ترکش فتراک میں، کمان کاندھے پر رکھ کے گرزگراں باردوسرے کاندھے پر رکھا۔ نیزہ، یادگار آہ عاشقان وکاکل معشوقاں ہاتھ میں لیا۔ ایک طرف مقبل وفادار، دوسری طرف سلطان بخت جرار۔ جلو میں پیک نام دار، خنجر گذار، سر برندۂ جادو گراں، ریش تراشندۂ کافراں، خواجہ عمرو عیار بارہ سو عیار کے حلقے میں، قنطورہ، زر بفتی، پاتاوہ، ستر لاتی پہنے، گوپھن عیاری، حلقہ در حلقہ لچھے ہائے کمند، جال حریف کی جان کا جنجال لئے، چرب بیلہ کے داستانے ہاتھوں میں چڑھائے، حیلہ ہائے ناحق، نیچہ، برق نشان و خنجر براں کمر میں لگائے، چھ آوازے، بارہ مقام، چوبیس شعبے، اٹھائیس گوشے، ذیل میں ادا کرتا چلا۔ اور تیس ہزار سوار دریائے آہن میں غرق، ہم رکاب ہوا۔ اس طرف سے، خسرو ہندوستان لندھور بن سعدان، اونچی بن کے، سات لاکھ سوار خونخوار، کھاچی، سندھی، بنگالی، کرناٹکی، مرہٹہ، دکھنی، گجراتی، رانگڑا، بھیل، سیار، کھورا، کائیں، بھوج پوری، رام پوری، بندیلہ، راجپوت، مندراجی، آسامی، نیپالی، آہن فولاد میں غرق، رکاب میں لے کر فیل میمونہ پر سوار ہوا۔ جب دونوں لشکر میدان کارزار میں مثل در مثل، خیل در خیل،

> تنک در تنک، چنگ در چنگ، جوق در جوق، غٹ کے غٹ، پرے کے پرے، صف در صف کھڑے ہوئے، ملک الموت نے دونوں لشکروں کے درمیان اپنا خیمہ استادہ کیا، اور مریخ ہر بہادر کی پیشانی پر جلوہ نما ہوا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ بیان کا یہ زور، اور تفصیلات کا یہ شور داستان کی سطح کو بہت بلند کر رہا ہے۔ اور مندرجہ بالا منظر جس خوبی سے یہاں بیان ہوا ہے، ایسا داستان امیر حمزہ (یک جلدی) اردو یا فارسی کی کسی اور روایت میں نظر سے نہیں گذرا۔ ملمن پیری کا قول بھی یہاں صادق آتا ہے، کہ فہرستیں اگرچہ داستان کا نامیاتی حصہ نہیں ہوتیں، لیکن ان کے ہونے سے داستان میں ایک طرح کی شعری کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ سب درست، لیکن اسی منظر کو "نوشیرواں نامہ"، جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس، ۱۸۹۸، کے صفحہ ۳۸۵ تا ۳۸۶ پر دیکھیں تو فہرست سازی کے برخلاف منظر نگاری کا فرق معلوم ہو جائے گا:

> .لندھور فیل میمونہ پر سوار، عقب پشت پر پانچ لاکھ ہندیوں کا لشکر لئے بصد کروفر نمایاں ہوا۔ فیل میمونہ کی بخوبی تعریف تو ہو نہیں سکتی، لیکن ادنیٰ تعریف اس کی یہ ہے کہ کوئی فیل اس کا ہمسر، اور اس کی ٹکر کا نہ ہوگا۔ پیشانی فیل میمونہ کی ایسی رنگی ہوئی تھی کہ دیکھنے والوں کو ثابت ہوتا تھا کہ ابر سفید پر کسی قدر

شفق ہے۔ دنداں اس کے دست درازِ محبوبہ سیم تن سے مشابہ ہیں، یا دو جانب جوے شیر جاری تھی۔ پشت پر اس کی، زربفتی جھول پڑی تھی۔ طلائی کڑے دانتوں پر اس کے چوڑے چوڑے چڑھے تھے۔ نہایت نفیس ریشمی رسوں سے ہودہ طلائی جواہر کار کسا تھا۔ زنجیریں طلائی و نقرئی تھیں۔ فیل بان لباس نفیس پہنے اس کی مستک پر بیٹھا تھا۔ نظم۔

خامۂ مسکیں لکھے خرطوم کی کیا کیا صفت
زلف جاناں کا خم و چم، چشم عاشق کی تری
کان ایسے پلۂ میزاں ہیں جن میں تول لو
کشور مصر و حلب کا مال خشکی و تری
وہ نہانے کو جو اترے شور دریا میں یہ ہو مردم
آبی کریں کافور کی سودا گری

فیل میمونہ پر لندھور بیٹھا ہوا، اسلحہ زیب تن کیے بصد شوکت میدان کارزار میں آیا۔ لندھور نے میدان مصاف میں آکر دیکھا کہ حمزہ صاحب قراں اپنے لشکر کی صفیں آراستہ کیے ہوئے، مسلح و مکمل، عجب شان و شوکت سے پشت مرکب خنگ سیہ قیطاس پر سوار، زیر سایۂ علم اژدہا پیکر کھڑے ہیں۔ چہرے پر رعب و صولت صاحب قرانی ظاہر

ہے۔ علم اژدہا پیکر کا پھر ہرا کھلا ہوا ہے، اور دم بدم
اس سے آواز "یاصاحب قران ! یاصاحب قراں !"
کی نکلتی ہے۔ اور اس علم سے اس قدر خوشبوے مشک
وعنبر آتی ہے کہ سارا میدان مصاف صحراے ختن یا
صحراے تاتار معلوم ہوتا ہے۔ تمام عرصہء رزم
خوشبو سے بسا ہوا ہے۔ صبح کا وقت ہے، اور جو ہوا
چل رہی ہے، خوشبو علم اژدہا پیکر سے نکل رہی ہے،
دل کو نہایت فرحت حاصل ہوتی ہے۔ صفیں
سواروں اور پیدلوں کی قاعدے سے آراستہ ہیں۔ ہر
ایک صف زرہ پوشوں کی گویا دیوار آہنی نظر آتی ہے،
یا سد سکندری کا ہر صف پر گمان ہوتا ہے۔ فوج مانند
موج دریا ہے۔ تمام میدان کثرت مردمان لشکر سے
بھرا ہوا ہے۔ ہر ایک سوار نوجوان، لالہ فام، قمر خد،
گل اندام ہے۔ مرکب سواروں کے کمیت و سرنگ و
ابلق وغیرہ ہیں۔ اشہب تیز گام فلک آگے ان مرکبوں
کی چال کے، کج رفتار ہے اور صبا کا چلنا ان باد پاؤں
کے آگے بیکار ہے۔ نظم۔

کیا صفت ہو مرکبوں کی تھے وہ ایسے بے نظیر
سامنے جن کے پری کو بھی ہے عذر بے پری
تازیانوں کے برابر ہے انھیں تار نگاہ
ان کے راکب کے اشاروں پر ہے ان کی بگدھری

یال ہر ایک مرکب کے گیسوے حور کے ہمسر، بلکہ بہتر ہیں۔ چہرے مرکبوں کے چہرہء پریاں سے مشابہ ہیں۔ آنکھیں ان کی مانند چشمان شیر کے ہیں، یا مثل دیدہء معشوقان خوبرو ہیں۔ غزالان صحرائی اگر ایک نظر ان کی آنکھوں کو دیکھ لیں، یقین ہے آنکھیں اپنی ان کی آنکھوں سے اچھی نہ سمجھ کے محجوب وشرمندہ ہوں۔ سینہ ہر ایک اسپ پری پیکر کا کشادہ ہے۔ تھوتھنی مانند غنچہء گل کے ہے۔ جوڑبند ہر ایک رہوار کا بے مثل اور نادر و بے عیب۔ ہر قدم مانند معشوقان طناز اٹھاتے ہیں۔ کبھی ہوا کی تیزروی پر نظر کر کے غصے سے کف منہ میں بھرلاتے ہیں، دہانہ غیظ سے چباتے ہیں، ٹاپوں سے میدان کو پامال کرتے ہیں۔ دم بدم اپنے راکب کی طرف اس خیال سے دیکھتے ہیں کہ اگر اشارہ پائیں تو حد وہم و گمان سے بھی نکل جائیں۔ سوار ان کو روکے ہوئے ہیں، بار باران کی پشتوں پر شفقت سے ہاتھ پھیرتے ہیں۔ اوران مرکبوں کا یہ حال ہے کہ سم سے سم اور دم سے دم ملاتے ہوئے دوش بدوش کھڑے، آمادہء جنگ اور مستعد کارزار ہیں۔ تلواریں برہنہ ہاتھوں میں لئے ہیں، ہر تیغ آبدار مانند برق چمکتی ہے۔ نیزے بلند ہیں، تیر انداز تیر افگنی پر لیس ہیں۔ علم لشکر کے جابجا بلند ہیں۔ سرداران تہور شعار آمادہء کارزار،

اپنے اپنے لشکر و فوج لئے بکمال دلیری و ہوشیاری
پشت حمزہ، صاحب قراں پر کھڑے ہیں۔

ظاہر ہے کہ اس عبارت کی قوت اس کی صرف طوالت میں نہیں، بلکہ جزئیات نگاری اور منظر کشی پر بھی مبنی ہے۔ غالب لکھنوی کے بیان میں لندھور کے فوجیوں کی فہرست خوب تھی، لیکن وہ ہمیں اصل فوج کے بارے میں کچھ نہیں بتاتی۔ دوسری بات یہ کہ غالب لکھنوی کے یہاں عمرو عیار کے ساز و سامان، اور اس کی موسیقیاتی مہارت کا ذکر بے محل ہے۔ بھلا جنگ کے وقت عیار کا کیا کام؟ عیار کے فرائض منصبی جنگ کے پہلے اور جنگ کے بعد شروع ہوتے ہیں۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ عیار کو فوجیوں سے لڑنا پڑے۔ عیاروں کا سب سے اہم کام ساحروں کو مکر و حیلہ سے مغلوب کرنا ہے۔ اور دوسرے اہم کام، مشکل میں پھنسے ہوئے شہزادوں اور سرداروں کو آزاد کرانا، اردوے لشکر کا انتظام کرنا، اپنے سرداروں کی خبر گیری کرنا، اور جاسوسی کرنا ہیں۔ جنگ کے میدان میں عمرو کے ساز و یراق اور کمالات کی فہرست ہزار دلچسپ سہی، لیکن بڑی حد تک بے معنی ہے۔

زبانی بیانیہ کی ایک صفت تکرار ہے، اور فہرست سازی بھی تکرار کی ہی ایک صورت ہے، کہ جب جنگ کا ذکر آئے، اسلحہ کی لمبی فہرست گنا دی جائے۔ یا اگر دست بدست جنگ یا کشتی ہے، تو داؤ پیچ کی فہرست بنا دی جائے۔ اگر سنگار اور آرائش کی بات ہے، تو زیوروں اور لباس کی تفصیل سنا دی جائے۔ جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، داستان امیر حمزہ میں اس قسم کی تکرار بہت کم ہے۔ لیکن یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ بقول ملمن پیری، منظوم داستانوں میں تکرار صرف اس لئے نہیں استعمال ہوتی کہ اس سے بیان میں آسانی ہوتی ہے، بلکہ دراصل، تکرار عرصہء دراز کی مشق اور عمل کے بعد حاصل کی ہوئی ارتقائی صورت ہے۔ جان مائلز فولی John Miles Foley نے اپنی کتاب The Theory of Oral Composition کے صفحہ ۲۱ پر پیری کے الفاظ نقل کئے ہیں:

We realize that the traditional, the formulaic, quality of the diction was not a device for mere convenience, but the highest possible development of the hexameter medium to tell a race's heroic tales.

اب سوال یہ ہے کہ اگر ہماری نثری داستان میں فارمولائی تکرار نہیں، تو پھر کس طرح کی تکرار ہو گی؟ ہم دیکھ چکے ہیں کہ داستان کی کائنات کے حدود بہت سخت اور واضح ہیں، لہٰذا ان حدود کے اندر واقعات، یا situations یعنی صورت حالات، کی تکرار تو ہو گی ہی۔ اس تکرار کو ہماری کلاسیکی موسیقی میں پائی جانے والی تکرار سے تشبیہ دی گئی ہے۔ غیر فارمولائی تکرار کی ایک شکل داستان امیر حمزہ میں یہ ہے کہ بعض مخصوص واقعات، ایک مخصوص طرز میں بیان ہوتے ہیں۔ مثلاً، ایک واقعے کا آغاز عام طور پر ایسی جنگ میں ہوتا ہے جس میں شہزادہ (یا اس وقت جس بھی امیر حمزئی کردار کو مرکزی حیثیت میں پیش کیا جا رہا ہو) تنہا جنگ کر رہا ہے، اور جب وہ زخموں سے چور ہو کر مزید جنگ کے لائق نہیں رہتا تو اپنے رہوار سے کہتا ہے کہ مجھے میدان سے نکال لے چل۔ یا اس کا مرکب اسے خود ہی میدان سے نکال لاتا ہے۔ دوسری طرح کا واقعہ دوران شکار پیش آتا ہے، کہ شہزادہ کسی خاص جانور کو پسند کر کے اسے اپنا نخچیر قرار دیتا ہے۔ وہ اس کا تعاقب کر کے اسے شکار کر لیتا ہے، یا ابھی وہ تعاقب ہی میں ہوتا ہے کہ شہزادے کا شکار چھیننے، یا اس پر اپنا حق جتانے کے لئے، کوئی اور شخص نمودار ہوتا ہے۔ دونوں صورتوں میں جو نتائج برآمد ہوتے ہیں، ان میں زیادہ تر چیزیں ایسی ہوتی ہیں جن سے ہم پہلے بھی دو چار ہو چکے ہوتے ہیں۔ ہماری دلچسپی اس بات میں ہوتی ہے کہ دیکھیں اس واقعے کی تفصیلات میں کون کون سی باتیں نئی ہیں، اور کون کون سی پرانی۔ اور جو پرانی ہیں، ان کے طرز بیان میں کوئی نیا پن ہے کہ نہیں؟

ملمن پیری کا کہنا تھا کہ ہومر کے یہاں اکثر یہ ہوتا ہے کہ کسی مخصوص فارمولائی

فعلیہ شکل کے بعد اس کی مناسبت سے فارمولائی جملے یا فقرے آتے ہیں۔ مثلاً، ایک فارمولائی فعلیہ شکل ہے، "[ان/اس] سے دوبارہ مخاطب ہوا"۔ اب اس کے بعد حسب ذیل طرح کے جملے اور فقرے حاصل ہوتے ہیں:

اس[مرد] سے		(۱) بڑی قوت برداشت والا
	دوبارہ	دیوتا صفت اوڈیسیوس
اس[عورت] سے	مخاطب	(۲) بھوری آنکھوں والی
ان[مردوں] سے	ہوا/ہوئی	دیوی اتھینی
ان[عورتوں] سے		(۳) درخشاں خود والا عظیم ہکٹر
		(۴) جرینیا کا شہسوار نسطور

البرٹ لارڈ نے دکھایا ہے کہ بوسنیائی منظوم داستان کو بھی اسی طرح کے فارمولائی الفاظ کو ہومر کی طرح بطور اشارہ signal یا بطور پرامپٹ prompt استعمال کرتے ہیں۔ اب ہماری داستان کی وسعت دیکھیے، کہ یہاں الفاظ نہیں، بلکہ واقعات بطور اشارہ برتے جاتے ہیں۔ مثال کے لئے "شکار" کا مضمون اٹھاتے ہیں۔ بنیادی ڈھانچا مندرجہ ذیل نقشے کے ذریعہ ظاہر کیا جاسکتا ہے:

شہزادہ[ہیرو]	شکار کو جاتا ہے	وہاں اس کا مقابلہ، شکار کے جانور کے بارے میں:
		(۱) ایک اجنبی سے ہوتا ہے۔
		دو اجنبی

۱/۱ کوئی شہزادہ ہے
۱/۲ کوئی قزاق ہے
۱/۳ کوئی شہزادی ہے

(۲) مقابلے میں ہیرو شہزادہ

۲/۱ اجنبی پر فتح مند ہوتا ہے
۲/۱/۱ اجنبی شخص ہیرو
شہزادے کا مطیع ہو
جاتا ہے

۲/۲ ہیرو اور شہزادی ایک
دوسرے پر عاشق ہو
جاتے ہیں
۲/۲/۱ شہزادی کا تعلق دشمن
کے گھرانے سے ہے
۲/۲/۲ شہزادی اپنا موروثی
مذہب چھوڑ دیتی ہے
۲/۲/۳ شہزادی، ہیرو کی امداد
میں اپنے باپ کے
خلاف کام کرتی ہے
(۳) شہزادہ دشمنوں کے ہاتھ

گرفتار ہو جاتا ہے

۱/۳ دشمن اپنے شہر میں ہیرو کی تشہیر
کرتا ہے

۲/۳ اس موقعے پر
دشمن کی بیٹی
ہیرو کو دیکھتی ہے اور
اس پر عاشق ہو جاتی
ہے

۳/۳ پھر وہ ہیرو کی رہائی کا انتظام
کرتی ہے

۱/۳/۳ قید خانے کے نگہبانوں
کو بیہوش کرتی ہے

۲/۳/۳ قید خانے میں نقب
لگاتی ہے

(۴) شہزادے ر ہیرو کی ملاقات
ایک دکھیارے سے
ہوتی ہے۔ وہ اس کی
مصیبت دور کرنے
میں مصروف ہو جاتا
ہے

(۵) شکار گاہ میں، یا اس کے پاس
کہیں پر، پہلے سے
جنگ ہو رہی ہے۔ شہزادہ اس میں
شریک ہو جاتا ہے

ہم دیکھتے ہیں کہ اس طرح کئی امکانات پیدا ہوتے ہیں، اور داستان گو ان میں سے کسی امکان کو موقعے، اور داستان کی ضرورت کا لحاظ رکھتے ہوئے استعمال کرتا ہے۔ جب کسی شہزادے/رہیرو کے شکار پر جانے کا ذکر آتا ہے تو ہمارے دل میں توقع پیدا ہوتی ہے کہ اب کوئی "شکار وقوعہ" پیش آئے گا۔ اور ہماری دلچسپی اس بات میں ہوتی ہے کہ اس وقوعے کا کون سا variation یعنی انحراف، ظہور میں آتا ہے، اور داستان گو اس میں کس حد تک تبدیلی کرتا ہے، یا پھر اس میں کون سی نئی بات ڈالتا ہے؟ ظاہر ہے کہ جو امکانات میں نے اوپر کے نقشے میں پیش کیے، وہ محض چند ہیں، اور حقیقی داستان میں ان سے بہت زیادہ امکانات موجود رہتے ہیں۔ لہٰذا اب چند مثالیں اصل داستانوں سے اٹھاتے ہیں۔ "طلسم فتنۂ نور افشاں"، جلد اول، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۸۹۵/۱۸۹۶ کے صفحہ ۳۳۰ پر جو شکار وقوعہ بیان ہوا ہے، اس کا مختصر حال حسب ذیل ہے:

شاہزادے [نور الدہر بن بدیع الزماں بن حمزہ، اول] نے ... ایک آہو کے پیچھے گھوڑا ڈالا، عیار، سوار، پیدل سب تھک کے رہ گئے ... پلٹ کر دیکھا کوئی میرے ہمراہ نہیں پہنچا... ایک جانب کو چل نکلے۔ تھوڑی دور چلے تھے، دیکھا دروازہ باغ کا مثل آغوش

عاشق کھلا ہے۔ شاہزادہ نور الدہر بسم اللہ کہہ کر باغ
میں داخل ہوئے۔۔۔ چند روشیں شاہزادے نے طے
کی تھیں کہ ایک مرد ضعیف کو دیکھا، سرخ پگڑی سر
پر، پیتمبری دھوتی باندھے ہوئے، ادراج کا مالا گلے
میں، مرزائی پہنے ہوئے، نیچے نین سکھ۔۔۔ بڈھے
نے کہا، "میں اس باغ کا چودھری ہوں،۔۔۔ بادشاہ
یہاں کا کیوان انجم سپاہ، صاحب فوج و لشکر،
محافظ طلسم خوں ریز از طرف سحر العجائب و
مصر الغرائب شاہان طلسم نور افشاں۔۔۔ ان کی
صاحب زادی۔۔۔ ملکہ خورشید روشن جمال۔۔۔ اکثر
اس باغ میں بھی تشریف لاتی ہیں۔ حسن ان کا
مشہور عالم ہے۔"

اس کے بعد کئی صفحے تک باغبان، نور الدہر، اور خورشید روشن جمال کے درمیان پر لطف معاملات کا بیان ہے۔ احمد حسین قمر کا اسلوب حسب معمول تھوڑی اٹھلاہٹ cutesiness لئے ہوئے ہے، اور اس میں وہ لطافت نہیں جو ایسے معاملات کی جان ہوتی ہے، لیکن وہ الگ بات ہے۔ داستان گو کی بداعت طبع میں کوئی شک نہیں۔ خیر، شہزادی خورشید روشن جمال اور نور الدہر میں معاشقہ ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد داستان گو کچھ مزید نئی باتیں اس وقوعے میں داخل کرتا ہے:

(ا) کیوان انجم سپاہ کے پاس طلسم خوں ریز کی لوح

ہے۔ خورشید روشن جمال اپنے باپ کو دھوکا دے کر لوح حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

(۲) اس درمیان، سلطان تاجدار نامی ایک بادشاہ، جو خورشید روشن جمال کی تصویر دیکھ کر عاشق ہو گیا ہے، اس سے بجبر شادی کرنا چاہتا ہے، اور اپنا ایلچی مع فوج بھیجتا ہے کہ شہزادی یوں نہ آئے تو بزور اسے لے آ۔

(۳) نور الدہر کو جب ایلچی کی خبر لگتی ہے تو وہ تن تنہا اس کی فوج پر شب خون مار کر اس کے سپہ سالار کو مار ڈالتا ہے۔

(۴) اس کے بعد پھر حملہ کر کے وہ ایلچی کو بھی مار ڈالتا ہے۔

(۵) اس درمیان، خورشید روشن جمال اپنے باپ سے ضد کر کے لوح کا حال معلوم کر لیتی ہے۔

(۶) باپ کو شک ہو جاتا ہے کہ شہزادی کو اتنا تجسس کیوں ہے؟ دریافت حال کے لئے وہ عیار کو روانہ کرتا ہے۔

(۷) حالات معلوم ہونے پر وہ نور الدہر کو سر چنگ دینے کے لئے اپنا سردار مع فوج بھیجتا ہے۔

(۸) نور الدہر اس سردار کو بھی تن تنہا شکست دے کر اپنا مطیع کر لیتا ہے۔

(۹) ادھر خورشید روشن جمال کی ماں کو خوف پیدا

ہوتا ہے کہ روشن جمال بھی اس جنگ میں موت کے گھاٹ نہ اتر جائے، یا باپ کے ہاتھوں سزا نہ پائے۔

(۱۰) وہ عیار بھیجتی ہے کہ شہزادی کو، یا نورالدہر کو پکڑ لا، کہ یہ قصہ ہی ختم ہو۔

(۱۱) عیار جا کر خورشید روشن جمال کو چرا لاتا ہے۔

(۱۲) نورالدہر شہزادی کی تلاش میں نکلتا ہے۔

(۱۳) راستے میں اس کا مقابلہ کیوان انجم سپاہ سے ہوتا ہے۔ کیوان کے ساتھ چار لاکھ فوج ہے۔

(۱۴) نورالدہر اور کیوان میں دیر تک کشتی ہوتی ہے۔ آخر کار کیوان زیر ہو کر نورالدہر کا فرماں بردار ہو جاتا ہے۔

(۱۵) نورالدہر کو شہزادی بھی ملتی ہے اور لوح کی خبر بھی۔

یہ واقعات ''طلسم فتنہ، نور افشاں'' جلد اول کے صفحہ ۳۳۰ سے ۳۵۳ تک بیان ہوئے ہیں۔ یہ سلسلۂ واقعات یہاں ختم نہیں ہوتا، کیونکہ لوح ملنے میں ابھی دیر ہے، اور ابھی مزید کئی مشکلیں نورالدہر اور کیوان انجم سپاہ کو پیش آئیں گی۔ لیکن مندرجہ بالا خلاصے کے ذریعہ اس شکار و قوعے کی بظاہر سادگی، اور اس کے اندر پیچیدگی کے امکانات کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔ شکار و قوعے کی ہی ایک مثال اور دیکھتے ہیں۔ ''آفتاب شجاعت''، جلد اول، از شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۹۰۱، کے صفحہ ۷۰۸ پر ایک شکار وقوعہ شروع ہوتا ہے:

رستم ثانی [بن ایرج، بن قاسم، بن رستم علم شاہ، بن حمزہ، اول]... وہاں پہنچے، دیکھا کہ واقعی بہت سے ہرن چرا کر رہے ہیں... ایک جانب سے ایک ہرن، جھول اس کے اوپر کارچوبی پڑی ہوئی، اس کے گلے میں پٹہ جڑاؤ پڑا ہوا، اس میں نگینہ ہائے یاقوت و زمرد جڑے ہوئے، سنگوٹیاں طلائی اس کے سینگوں پر چڑھی ہوئی، گلے میں طلائی گھنگرو پڑے ہوئے، ایک طرف سے جست و خیز کرتا چلا آتا ہے۔ [رستم نے] ہامان سے کہا کہ اے ہامان ذرا دیکھو کیا خوب صورت ہرن ہے... یہ کہہ کر مرکب اس کے عقب میں ڈال دیا۔ جیسے ہی ہرن نے سم مرکب کی صدا سنی، فوراً کنوتیاں کھڑی کیں۔ یا تو وہ ادھر کو آتا تھا، یا صدائے سم مرکب سن کر حیران ہوا... انھوں نے... اپنے ہمراہیوں سے کہا... "میں اس کو گرفتار کر کے لاتا ہوں"، اور لچھا کمند کا ہاتھ میں لیا۔ وہ ہرن جست و خیز کرتا ہوا چلا۔ انھوں نے مرکب کو سرپٹ ڈالا... اتفاق سے وہ [ہرن] ایک مقام پر تھما۔ انھوں نے کمند ماری، اس پر پڑی، انھوں نے جھٹکا دیا، وہ مثل برق کے حلقہء کمند سے نکل گیا، اور اس طرح نکلا کہ جس طرح کمان سے تیر، یا عینک سے نگاہ، یا آتش سے شرارہ۔ یہ حیران ہو کر رہ گئے... دوپہر تک یہ اس

> کے پیچھے حیران رہے کہ ایک مقام پر ایک صحرا میں وہ ہرن جا کر ٹھہرا... انھوں نے جا کر کمند ماری۔ جوں ہی کمند اس کے قریب پہنچی، کہ ہنوز اس پر پڑی بھی نہ تھی کہ اس نے زمین پر لوٹ لگائی۔ اب یہ کیا دیکھتے ہیں کہ وہ ہرن دھواں ہو گیا۔ یہ حیران ہوئے کہ یہ کیا ماجرا ہے؟... ایک پنجہ اس دھوئیں سے نکلا اور ان کی کمر زنجیر میں آکر پڑا [اور اس نے] ان کو مرکب پر سے اٹھالیا۔ انھوں نے لاکھ لاکھ زور کیا، کچھ نہ ہوا... پنجہ ان کو اٹھا کر لے چلا۔ ایک برق گری، مرکب کے دو ٹکڑے ہوئے۔ وہ پنجہ ان کو لے کر بلند ہوا، صدا آئی، "ماندی ماندی تا قیامت ماندی"۔ یہ صدا آئی، اور وہ پنجہ مع رستم ثانی کے غائب ہو گیا۔

اس وقوعے میں کتنی باتیں عام قماش pattern سے ہٹی ہوئی ہیں، یہ بتانا غیر ضروری ہے۔ لیکن یہ بات ضرور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ داستان میں بھی مضمون مقررہ سے انحراف اسی طرح ہوتا ہے، جس طرح غزل میں مضمون آفرینی ہوتی ہے۔ یعنی ان چیزوں کو، جو غزل کی کائنات کلام universe of discourse میں موجود ہیں، شاعر انھیں کسی اور پہلو سے دیکھنے اور پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کبھی کبھی وہ معروف مضمون کو نامانوس بنا دیتا ہے۔ اور کبھی کبھی (ایسا بہت ہی کم ہوتا ہے) وہ کوئی بالکل نئی بات کہہ دیتا ہے۔ داستان کی کائنات کلام میں جو باتیں شامل ہیں، یا ہو سکتی ہیں، ان کا ذکر مناسب

موقعے پر ہوگا۔ فی الحال اس نکتے کی طرف توجہ دلانا منظور ہے کہ جس شعریات نے غزل کو جنم دیا، اسی نے داستان کو بھی پیدا کیا۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ غزل کو قبول کریں، لیکن داستان کو مسترد کردیں۔ ہاں اگر آپ غزل ہی کے خلاف ہیں، اور اس درجہ خلاف ہیں کہ غزل کو فن ہی نہیں تسلیم کرتے، تو اور بات ہے۔ کلیم الدین احمد تو بہر حال غزل کے مخالف تھے، یا غزل کے قائل نہ تھے، لیکن داستان کے بارے میں ان کا رویہ سراسر حتمی نہ تھا۔

گذشتہ کسی صفحے پر میں نے فرنانڈو ساواتیر Fernando Savater کا حوالہ دیا ہے (ملاحظہ ہو باب موسوم بہ "شعریات")۔ وہ کہتا ہے کہ جس طرح ہماری زندگیوں میں زیادہ تر چیزیں بار بار، بلکہ ہر روز، آتی ہیں، لیکن ہر بار وہ کچھ بدلی ہوئی ہوتی ہیں، اسی طرح داستان اور قصے کا بھی معاملہ ہے۔ اور اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ داستان کا یہ تکراری رجحان کسی نہ کسی سطح پر ہماری داخلی زندگی میں بھی موجود رہتا ہے:

Something identical endlessly returns, an insoluble conflict, an essential nucleus of meaning, a happy archetype, which, rather than coming into our imagination from outside, seems to find itself inside it from the outset; but this repetition carries with it a constant flow of differences, a variation that is all the more overwhelming because it modulates upon a single register.

یہاں اس بات کا اعادہ کرنا ضروری ہے کہ اگر زبانی بیانیے، مثلاً داستان میں

تکلیف دہ مناظر کا ذکر کثرت سے ہو، یا بہت کھلا کھلا ہو، تو اس کی معنویت ختم ہو جاتی ہے، کیوں کہ انسانی ذہن پھر اسے قبول نہیں کر سکتا۔ انسانی ذہن اس بات کو ماننے پر آمادہ نہ ہو گا کہ زندگی میں صرف تکلیف دہ چیزیں واپس لوٹتی ہیں، یا یہ کہ زندگی میں جو موقع ہاتھ سے جانے دیا، وہ بس نکل گیا۔ (ایسا ہوتا تو پھر لوح ایک ہی بار ہاتھ لگتی، اور جب نکل جاتی تو کف افسوس ملنے، بلکہ ہلاکت کے سوا چارہ نہ ہوتا)۔ زبانی بیانیے میں معنویت کا مطلب سبق آموزی نہیں، اگرچہ سبق آموزی بھی ممکن ہے۔ زبانی بیانیے کی معنویت اس بات میں ہے کہ وہ سامع کو اپنی ذات سے باہر نکال کر ایک وسیع تر کائنات سے ہم آہنگ ہونے کا موقع دیتا ہے۔ داستان کو ہمیں اپنے سے بڑی قوتوں سے روشناس کرتا ہے، اور زبان حال سے کہتا ہے کہ یہ بڑی حقیقت، یہ وسیع ترین دنیا، انسان کی معاند نہیں۔ اس کائنات کا کوئی مجادلہ، کوئی جد و جہد، انسان کے ساتھ نہیں۔ ہماری زندگیوں میں بہت سی چیزیں خارج از آہنگ ہوتی ہیں۔ داستان ہمیں سکھاتی ہے کہ یہاں ہم آہنگی اور یگانگت پھر بھی ممکن ہے۔ خارجی دنیا بڑی حد تک جابر ہے، اور اپنے علاوہ کسی سے کوئی ہمدردی نہیں رکھتی۔ لیکن خارجی دنیا کو ہم اپنا موافق بنا سکتے ہیں، تھوڑی ہی دیر کے لئے سہی، لیکن ہم اسے اپنے مطلب کا بنا سکتے ہیں۔

داستان کی دنیا خارجی دنیا ہی کی طرح بھری پری، ہما ہمی سے مملو ہے۔ اس میں جنگ و جدال، عشق و مخاصمت، دوستی اور بے وفائی، پھکڑ پن اور متانت، کمینہ پن اور علوئے کردار، خود غرضی اور ایثار، ظرافت اور گالی گلوج، قحبیات اور جنسیات، سحر اور معجزہ و کرامات، زہد و ورع اور فسق و فجور، تمام قسم کی ہنگامہ آرائیوں کی کثرت کے باعث، اس کے سرسری پڑھنے والے کو تو کبھی ایسا محسوس ہو سکتا ہے کہ داستان خارجی دنیا کی محض نقل ہے، جس میں ہر چیز بڑھا چڑھا کر پیش کی گئی ہے۔ لیکن "مبالغہ آمیز حقیقت پسندی" کا یہ تاثر ایک التباس ہے۔ داستان کی "حقیقت" سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔

داستان کے سامع کو یہ التباس کبھی نہ ہوگا کہ وہ "زندگی کا نظارہ" کر رہا ہے۔

زبانی بیانیہ اپنے لکھنے والے، یا بنانے والے، کو اس قسم کی آزادی نہیں دیتا کہ وہ اپنے کو ایسے کسی دھوکے میں مبتلا کر لے کہ وہ "جیتی جاگتی زندگی" کے بیان، یا روداد میں شریک ہے۔ بلکہ جیسا کہ آئندہ میں واضح کرنے کی کوشش کروں گا، داستان کو بعض اوقات جان بوجھ کر "حقیقت" کے التباس کو منہدم کرنے، اور اسے کھوکھلا کرنے کے لئے طرح طرح کے ہتھکنڈے استعمال کرتا ہے۔ داستان کا مقصد ایسی دنیا خلق کرنا ہے جو عام دنیا سے مختلف ہو، اور ممکن حد تک دور بھی ہو، لیکن اس سے عام دنیا کے بارے میں، اور اس سے بڑھ کر یہ کہ خارجی کائنات کے بارے میں نتائج نکالے جا سکیں۔

مثال کے طور پر، دنیا میں ان گنت لوگ ہیں۔ ان میں اچھے، بہت اچھے، برے، بہت برے، ہر طرح کی خصلتوں والے ہیں۔ لیکن اچھے لوگوں میں بروں کی خصلتیں بھی ہو سکتی ہیں، اور برے لوگوں میں اچھی صفات، یا اچھائی کے امکانات، بھی موجود ہو سکتے ہیں۔ داستان امیر حمزہ کا عام اصول یہ ہے کہ امیر حمزہ کے ساتھی، اور ان کے مطیع و فرماں بردار، سب اچھے لوگ ہیں، وعام اس سے کہ وہ اسلامی ہیں یا غیر اسلامی، ساحر ہیں یا غیر ساحر، اعلیٰ گھرانے کے ہیں یا ادنیٰ گھرانے کے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس اصول میں کوئی لچک نہیں۔ داستان کی کائنات جب ہماری دنیا کی نقل ہونے کا دعویٰ نہیں کرتی، تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ یہاں واقعات کے بیان میں جو اصول بروئے کار آئیں گے وہ حقیقت کا التباس نہیں پیدا کرتے، لیکن یہ کائنات ہماری دنیا ہی کی طرح بھری پری ہے۔ اس میں دنیا کی ممکنہ اشیا موجود ہیں، چاہے وہ اپنی اصل شکل میں نہ ہوں۔ تو ظاہر ہے کہ ایسی کائنات میں ہر چیز سفید یا سیاہ نہیں ہو سکتی۔ اشیا کے بہت سے رنگ ممکن ہیں، اور داستان کی دنیا کے عام اصولوں کی خلاف ورزی بھی یہاں غیر ممکن نہیں۔ یہاں تو عالم یہ ہے کہ امیر حمزہ کے گھرانے کے لوگ، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، آپسی چشمکوں میں بعض اقات اس حد

تک ملوث اور گرفتار ہو جاتے ہیں کہ خانہ جنگی کی نوبت آ جاتی ہے۔

"دائیں بازو" (دست راستی) اور "بائیں بازو" دست چپی) کے شہزادوں اور پہلوانوں کا ادارہ داستان امیر حمزہ میں بالکل شروع سے موجود ہے، یعنی اس وقت سے، جب امیر حمزہ کسی خاص شوکت و عظمت کے حامل نہیں ہوئے تھے۔ چنانچہ "نوشیرواں نامہ"، جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، کے صفحہ ۳۱۴ پر مذکور ہے: "بہرام گرد [بن خاقان چین] تسلیم کر کے دنگل پر جانب دست راست حمزہ، صاحب قراں بیٹھا، کیوں کہ بہرام گرد بن خاقان چین دست راستی ہے۔" معلوم ہوا کہ جس طرح صاحب قرانی اور کشور کشائی مقدر ہے امیر حمزہ کے لئے، اسی طرح، دست راستی یا دست چپی ہونا، اور دونوں میں رقابت اور چشمک ہونا، مقدر ہے امیر حمزہ کے سرداروں اور شاہ زادوں کے لئے۔ "طلسم فتنہ نور افشاں"، جلد سوم، مصنفہ احمد حسین قمر، نول کشور پریس لکھنو، صفحہ ۳۲۲ پر ایک نقاب پوش پہلوان نمودار ہوتا ہے۔ (داستان میں ایسے نقاب پوش بہت ہیں، انھیں 'نقاب دار' کہا جاتا ہے۔ یہ لوگ عام طور پر امیر حمزہ کی اولاد، یا اولاد کی اولاد، ہوتے ہیں۔ یہ کبھی کبھی امیر حمزہ کے ساتھیوں کے سنکٹ میں کام آتے ہیں، یار اور میر حمزہ سے بانہ ہائے صاحب قرانی کے طلب گار و دعوے دار ہوتے ہیں۔) بہر حال، یہ نقاب دار جنگ کے دوران امیر حمزہ کو دست راستی / چپی سرداروں کے جھگڑے کے باب میں نصیحت کرتا ہے:

> صاحب قراں نے فرمایا، "بدیع الزماں و قاسم و ایرج و نور الدہر میرے ہمراہ ہیں۔ ماشاءاللہ سب نے ایک ایک طلسم فتح کیا، اور بڑے بڑے ساحروں کو ساتھ لے کر آئے ہیں۔ نقاب دار نے عرض کی، "میں گستاخانہ عرض کرتا ہوں، کہ دست راست

اور دست چپ کا جھگڑا مٹائیے۔ ایسا نہ ہو اس فساد
میں کفار کا زور بڑھے۔ یہی باعث ہے کہ اب تک لقا
نہیں مارا گیا۔" امیر نے فرمایا، "اے نقاب دار بہادر
میں اس مقدمے میں خود حیران ہوں۔ سرداروں کو
ایرج و نورالدہر سے اس قدر محبت ہے کہ سرداران
کے نام پر جان دیتے ہیں۔"

امیر حمزہ کے اس جواب سے کئی باتیں واضح ہوتی ہیں: اول یہ کہ امیر حمزہ غالباً خود ہی نہیں چاہتے کہ دست راستیوں اور دست چپیوں کا وجود ایک ہو جائے۔ یا، دوئم یہ کہ ایسا کرنا ان کی طاقت سے باہر ہے۔ تیسری اور بڑی اہم، بات یہ ہے کہ امیر حمزہ کا جواب یوں تو گول مول ہے، لیکن فحوائے کلام سے ظاہر بھی ہے کہ امیر کا اپنا رجحان دست راستیوں کی طرف ہے نہ دست چپیوں کی طرف، بلکہ وہ ایرج اور نورالدہر دونوں ہی کو مقبول اور محبوب قرار دیتے ہیں۔ ایرج بن قاسم بن علم شاہ بن حمزہ، اول تو دست چپی ہے، اور دوسری بات یہ کہ جیسا ہمیں "ایرج نامہ" کے ذریعہ معلوم ہے، وہ غیر اسلامیوں میں پلا بڑھا تھا، اس لئے وہ شروع شروع میں امیر حمزہ کا مخالف تھا۔ اسے رام کرنے کے لئے امیر حمزہ کو بڑے جتن کرنے پڑے تھے۔ اس کے برخلاف، نورالدہر بن بدیع الزماں بن حمزہ، اول، شروع سے ہی راہ راست پر رہا ہے، اور دست راستیوں میں بہت نمایاں مقام رکھتا ہے۔ لیکن امیر حمزہ، محبت پدری (جس کا دوسرا نام تقدیر معلوم ہوتا ہے) سے مجبور ہو کر دونوں کو ایک ہی مرتبہ دیتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ داستان کی کائنات میں جو اصول کار فرما ہیں، ان کا مرتبہ شاید تقدیر سے بھی بلند تر ہے، کیوں کہ داستان امیر حمزہ میں صاحب قرانی صرف دست راستیوں ہی کو ملتی ہے۔

داستان چی سرداروں میں بعض بہت مکروہ کردار کے لوگ بھی ہیں۔ یا یوں کہیں کہ وہ اپنی زندگی کے ایک حصے میں مکروہ اور قبیح کام، مثلاً قزاقی کرتے ہیں۔ ان کی حرکات پر داستان گو کوئی رائے زنی نہیں کرتا۔ اب اسے ہم داستان گو کی بے حسی اور بد مذاقی کہیں، یا یوں کہیں کہ ان کرداروں کے ذریعہ داستان گو ہمیں دنیا کی وسعتوں کے گھناؤنے پہلوؤں کی طرف متوجہ کرتا ہے، اور زبان حال سے کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ اچھا آدمی ہونے کے لئے امیر حمزہ کی صرف اولاد ہونا کافی نہیں۔ "طلسم ہفت پیکر" جلد اول، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۰۹، میں غضنفر بن اسد بن کرب کی نفرت انگیز حرکتیں ملاحظہ ہوں:

> شاہزادہ غضنفر بن اسد بن کرب غازی [اور اس کے ساتھیوں نے] صدہا قریات یہاں بھی لوٹ لئے... زمیندار کو پکڑ لائے، جنگل میں باندھا... اس وقت زمیندار تھراجاتا ہے، اگر روپیہ گڑا ہوا ہے تو کھدوا کے منگوادیا۔ اور اگر اس پر بھی تامل ہوا، گرم سیخچے پشت پر رکھ دیئے گئے، زمین دار کا گھبراتا اور ناچار ہو کر مال کا دینا... (صفحہ ۲۰۵)۔ قزاقوں نے تمام لشکر کو لوٹ لیا... بنیے بقالوں کے ہاتھ کاٹ لئے کہ ان کے ہاتھوں میں کڑے تھے۔ عورتوں کو گرفتار کیا، زیور اتروا لیا تب چھوڑا۔ عورتوں کے ہاتھ باندھ دیئے۔ (ایضاً، صفحہ ۲۰۶)۔

امیر حمزہ کے ساتھیوں میں عمرو عیار سے بڑھ کر کوئی نہیں۔ عیاروں پر مفصل گفتگو بعد میں ہو گی۔ فی الحال اتنا کہنا ہے کہ امیر حمزہ کے عیار اور چوری لازم وملزوم ہیں۔ عمرو سب سے بڑا چور بھی ہے اور سب سے بڑا جاسوس بھی۔ لطف کی بات یہ ہے کہ امیر حمزہ کے پانچ سب سے بڑے عیاروں (عمرو بن امیہ ضمیری، قران، برق فرنگی، جاں سوز، اور ضرغام) کے جواب میں طلسم ہوشربا کے بادشاہ افراسیاب کی پانچ عیارنیاں (صرصر شمشیر زن، صبا رفتار، شمیمہ نقب زن، صنوبر کمند انداز، اور تیز نگاہ خنجر زن) ہیں۔ لیکن ان میں کوئی بری عادت نہیں۔ یہاں عمرو کا یہ حال ہے کہ وہ کھلے بندوں بردہ فروشی کرتا ہے، اور کسی کو اعتراض کیا، استعجاب بھی نہیں ہوتا۔ "نوشیرواں نامہ" جلد دوم، صفحہ ۱۲۳ پر عمرو چند عورتوں کو بیہوش کر کے لاتا ہے، ان میں اس کی معشوقہ بھی ہے۔ لیکن عمرو کے بارے میں شاید یہ بات مشہور ہے کہ وہ بردہ فروشی بھی کرتا ہے، کیوں کہ جب عمرو کے خیمے سے گانے بجانے کی آواز آتی ہے تو پہلوان "عادی نے جا کر امیر باتوقیر سے کہا، 'معلوم ہوتا ہے عمرو، ملک اصفہان سے کچھ عورتیں لایا ہے اور لشکر میں سب کے ہاتھ بیچے گا'۔ امیر باتوقیر پہلوان عادی سے یہ سن کر عمرو کے خیمے میں آئے، دیکھا کہ گانا ہو رہا ہے، چنگ بج رہا ہے۔ صحبت عیش و عشرت جمع ہے۔ امیر باتوقیر نے آواز دی، 'اے خواجہ، ہم بھی آئیں'؟ عمرو صدائے حمزہ، صاحب قراں سن کر باہر نکل آیا اور کہنے لگا کہ 'اے امیر باتوقیر، میں صعوہ، چنگی پر عاشق ہوں۔ اور یہ عشق صادق ہے، کاذب نہیں ہے کہ آپ معشوقہ کو مول لیں'۔"

اسی طرح، "آفتاب شجاعت" جلد دوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۰۳، کے صفحہ ۴۲۰ پر ہم دیکھتے ہیں کہ عمرو کے بیٹے عمرو ثانی کا بیٹا خضران بھی بردہ فروشی سے عار رکھتا ہے تو صرف اتنا، کہ وہ اہل اسلام کی لڑکیوں اور عورتوں کا دھندا نہیں کرتا۔ وہ صاحب قران وقت بدیع الملک کا عیار ہے، غزالان نامی

ایک حسین ساحرہ کو اس نے گرفتار کیا اور اسے باندھ کر لشکر حمزہ میں لے آیا۔ یہاں آکر وہ مطیع اسلام ہو گئی۔ خضران اپنے دادا عمرو کی طرح چالاک بھی ہے اور کنجوس بھی، اور عمرو ہی کی طرح وہ اپنی باتوں اور حرکات سے موقعے موقعے پر مزاح اور ظرافت، بلکہ پھکڑپن، کا بھی سامان و سرچشمہ بنتا ہے۔ اب اس کے دل کا حال سنیے:

خواجہ [خضران] اپنے خیمے میں بیٹھے ہوئے یہ فکر کر رہے تھے کہ غزالان ایسی حسین عورت کو کسی سردار نے نہیں پسند کیا۔ اس کا کیا سبب ہے؟ نہ اس کا دل کسی پر مائل ہوا۔ خیر وہ تو عورت ہے، اور ناکتخدا معلوم ہوتی ہے، اگر اس کی طبیعت آتی بھی تو وہ کیوں کر ظاہر کر سکتی تھی؟ کوئی بے حیا تو ہے نہیں۔ مگر سردار تو مرد تھے، ان کو تو ضرور پسند کرنا تھا۔ اگر کوئی بھی پسند کرتا تو پانچ ہزار روپیہ مجھ کو دیتا۔ معلوم ہوتا ہے اب ان کے دلوں سے بوے محبت جاتی رہی۔ بالکل دل محبت سے خالی ہو گئے۔ خیر، جو کہ ضعیف ہیں، ان کی نسبت تو یہ گمان ہوتا ہے کہ ان کے دل میں اب کہاں سے قوت آئے جو وہ یہ صدمہ اٹھائیں کہ آج جدائی ہے، کل فراق ہے، پرسوں رنج مفارقت میں مبتلا ہیں۔ ان کا تو حق بجانب ہے۔ مگر ہاں، جو جوان ہیں ان کی تو یہ حالت نہیں ہے۔ بلکہ ان کے تو قلب تازہ ہیں، قوت

صدمہ اٹھانے کی ہے۔ مگر معلوم ہوتا ہے کچھ آج
کل کے جوانوں میں مادہء مردی کم ہے، کہ ان
کو عورت سے نفرت ہو گئی ہے، ورنہ ایسی عورت
آئے، اور کوئی عاشق نہ ہو، بسا تعجب ہے۔ افسوس
مفت پانچ ہزار روپیہ گیا۔ اگر میں جانتا تو اور کسی کے
ہاتھ فروخت کر لیتا، کسی تاجر کو دیتا، وہ بخوشی لیتا اور
کسی سلطنت میں جا کر فروخت کرتا۔ اب تو مشکل
ہوا، کیوں کہ وہ تو مطیع اسلام ہوئی ہے۔ اس کا
فروخت کرنا حرام ہے۔ اگر حرام نہ ہوتا تو اب بھی
یہی حرکت کرتا۔

اگر اس بات سے قطع نظر کر لیں کہ اس عبارت کا موضوع انتہائی ناپسندیدہ اور گھناؤنا ہے، اور ہمارے مزاج اور اخلاقی حسیت پر شاق گذرتا ہے، تو ہم یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہوں گے کہ یہ تحریری نقشہ نہایت عمدہ ہے۔ خضران کے ظریفانہ کردار کو نظر میں رکھیں تو یہ عبارت مزاحیہ ہے، اور مزاحیہ کی بہترین قسم سے ہے، کہ جس شخص کے خیالات بیان کئے جارہے ہیں اسے خود احساس نہیں ہے کہ جو باتیں وہ خیال میں لا رہا ہے، وہ ناپسندیدہ بھی ہیں، اور مضحکہ خیز بھی۔ علاوہ بریں، یہ عبارت خود عیاری کے ادارے پر طنز ہے، کہ عیاروں کی قوم نہایت خود غرض ہے، اور صرف اپنے ہی اچھے برے میں گم رہتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ پانچ ہزار روپے میں عورت کے لین دین کی فکر، اور اس بات کی تشویش کہ اب نوجوان سرداروں میں بھی بوئے محبت باقی نہیں رہی، کہ ایسی خوب صورت عورت کو دیکھ کر بھی اس پر مائل نہ ہوئے، اور خود بچاری گرفتار ساحرہ کی طرف

سے وکالت، کہ آخر نا کتخدا اور شرمیلی ہے، خود سے کسی مرد پر اپنے میلان کا اظہار کیسے کرے؟ یہ سب باتیں اس تحریر میں مزید مزاحیہ لطف پیدا کرتی ہیں۔ نفرت اس بات سے ہوتی ہے کہ وہ خضر ان ہو یا عمرو، ان کے دل میں عورت کی، اور خاص کر ایسی عورت کی، جو جنگ یا معرکے میں ہاتھ آئی ہو، کوئی انسانی حیثیت نہیں، وہ محض خرید و فروخت کا مال ہے۔ نہ اس کے اپنے جذبات ہیں، نہ ہی کوئی حقوق۔ یہ بات الگ کہ داستان جس تہذیب کا اظہار کرتی ہے، وہ قرون وسطی medieval زمانے کی تہذیب ہے، اور اس زمانے میں یہ چیزیں ساری دنیا میں عام تھیں (شمالی اور جنوبی امریکہ میں تو ابھی بمشکل سو برس پہلے تک عام تھیں)۔

لیکن بردہ فروشی کے واقعات داستان امیر حمزہ کے بھرے پرے، اژدحام آگیں مجموعی ماحول میں بہت نمایاں نہیں، اور وہ تعداد میں ہیں بھی بہت کم۔ دیگر عیوب کے ساتھ ساتھ عمرو کی طینت میں بے حد لالچ اور کنجوسی بھی ہے۔ وہ بار بار اپنے مقروض ہونے کا ڈھونگ رچاتا ہے، یا شکایت کرتا ہے کہ میں بالکل قلاش ہو گیا، قرض خواہ سب کچھ لے گئے، یا مجھے ڈاکوؤں نے لوٹ لیا۔ لیکن یہاں بھی فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ اس ڈھونگ میں مزاح کتنا ہے، اور خود داستان کو کہاں تک ہمیں باور کرانا چاہتا ہے کہ عمرو (یا اس کا کوئی جانشین، کیوں کہ عمرو کی خصلتیں اس کے سب جانشینوں میں ہیں)، واقعی لالچی، یا واقعی مقروض ہیں۔ یا وہ بہر حال کسی ذہنی مجبوری کی بنا پر خود کو اپنے آپ ہی اس دھوکے میں مبتلا رکھتے ہیں کہ ہم سچ مچ مقروض اور قلاش ہیں۔ "لعل نامہ" جلد دوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۱۷، صفحہ ۳۸۴ پر مذکور ہے:

> [خواجہ عمرو ثانی] کو یہ خیال پیدا ہوا کہ یہاں طلسم
> بیت المال میں عرصہ ہو گیا۔ میں بہت قرض دار ہو

> گیا، اور لشکر صاحب قران ثانی میں بھی قرض دار ہو گیا ہوں، اور بہت قرضہ بڑھ گیا ہے۔ اس کی ادائی کرنا ضرور ہے۔ اگر یہ قرضہ ادا نہ کیا گیا تو دوبارہ جب مجھ کو ضرورت ہو گی تو کوئی قرض نہ دے گا، اور نا دہندگان میں میرا نام لکھا جاوے گا، اور سارا کاروبار میرا ابتر ہو جاوے گا۔ اس سے بہتر ہے کہ کچھ فکر کر کے روپیہ پیدا کر لوں تا کہ سب کی ادائی ہو جاوے... دفعتہً خیال گذرا کہ ملک زر نگار کی طرف چلنا چاہیے... [وہاں] جا کے مہماں سرا میں قیام کیا... جب لیلائے شب نے جعد مشکیں کھینچ کر کمر سے لٹکائی... [عمرو ثانی] اٹھا اور کمرہ... جس میں ظروف اور سامان دعوت رکھا تھا... کھولا... اور بے حساب مال و متاع سب اٹھا کر نذر زنبیل کیا۔

لہٰذا عیاروں کے بھی مزاج کی کچھ بات ہماری سمجھ میں نہیں آتی، بشرطیکہ ہم یہ نہ باور کریں کہ یہاں عیار (عمرو ثانی) اپنے آپ کو بھی دھوکا دے رہا ہے۔ اگر ایسا ہے تو صورت حال انتہائی دلچسپ اور پیچیدہ ہو جاتی ہے کہ شاہ عیار اس خود کو بھی فریب میں ڈالنے سے نہیں چوکتا۔ اسے روپے کی ہوس ہے، لہٰذا بے اندازہ دولت کا مالک ہوتے ہوئے بھی وہ خود کو یقین دلاتا ہے کہ میں مفلس و مقروض ہو گیا ہوں، مجھے لوٹ مار کرنی چاہیے۔

اس سے بھی بڑھ کے یہ کہ عمرو عیار اور اس کے سب جانشینوں کی طینت میں ایک طرح کی ٹیڑھ ہے۔ ادھر امیر حمزہ اور ان کے جانشینوں کے مزاج میں کچھ احسان

فراموشی کا سا شائبہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض مواقع پر عمرو عیار جیسا جان نثار اور بچپن کا دوست بھی امیر حمزہ کے خلاف ہو جاتا ہے۔ عمرو وہ شخص ہے جس نے حمزہ اور اولاد حمزہ کے لئے بلا مبالغہ سیکڑوں بار اپنی جان کی بازی لگائی، اور جس کی امداد اور چالاکی شامل حال نہ ہوتی تو امیر حمزہ کی مہمیں سر نہ ہو سکتیں۔ لیکن امیر حمزہ نے بعض مراحل پر عمرو کے ساتھ اچھا سلوک نہ کیا، یہاں تک کہ عمرو کو کہنا پڑا کہ حمزہ اور ان کے اخلاف کے مزاج ہی میں احسان فراموشی ودیعت ہوئی ہے۔

داستان کے ان دو سب سے زبردست اور سب سے زیادہ غیر معمولی کرداروں کے درمیان ایک بار جو ناراضگی اور تفرقے پیش آئے، ان کا بیان "ایرج نامہ"، جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نولکشور پریس، لکھنؤ، مطبوعہ ۱۸۹۳ کے صفحہ ۵۹ سے شروع ہوتا ہے اور سو سے زیادہ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ وقوعے کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب امیر حمزہ ارادہ کرتے ہیں کہ کافروں کے "خدا" یعنی اپنے قدیمی غنیم، لقا کے تعاقب میں جائیں۔ اس سے پہلے ہم نے "بالا باختر" میں لقا اور امیر حمزہ کے درمیان جنگ و جدل، اور لقا کی شکست کے حالات پڑھے تھے۔ لقا نے بھاگ کر عنطلی آباد میں پناہ لی ہے اور اس وقت شہر اختم میں ہے۔ لیکن خواجہ بزرجمہر کے صاحب زادگان، جو امیر حمزہ کے منجم اور کاہن ہیں (انھیں 'خواجہ زادہ' کہا جاتا ہے)، اس کے خلاف رائے دیتے ہیں:

> انھوں نے رمل میں دیکھ کر عرض کیا کہ سرزمین اختم صاحب قراں کو مبارک نہیں ہے۔ وہاں جو دوست قلبی ہیں دشمن جانی ہو جائیں گے۔ کچھ شک نہیں۔ عمرو نے جو یہ کلمہ سنا، قدموں پر صاحب قراں کے گر پڑا اور کہا، "حمزہ، اختم میں نہ جا،

> اس واسطے کہ مجھ سے زیادہ دوست تیرا کون ہے؟ تو میرا عاشق، میں تیرا شیدا، ایسا نہ ہو کہ فلک شعبدہ باز کچھ نیرنگ دکھائے کہ مجھ سے اور تجھ سے نفاق ہو جائے۔"

امیر حمزہ اپنے ارادے سے باز نہیں آتے۔ خواجہ زادوں کی پیشین گوئی پر انھیں ہمیشہ اعتقاد رہا ہے، لیکن اس بار وہ اسے بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں اور عمرو سے کہتے ہیں، "ہم سے تم سے کبھی فراق نہ ہو گا۔ انشاء اللہ اتفاق رہے گا۔" امیر حمزہ اور عمرو میں باہم اتفاق و مودت قائم رہنے کے عہد و پیمان کی پرجوش تجدید ہوتی ہے، اور دوران سفر:

> ہر منزل میں ان میں یہ حال تھا کہ عمرو، امیر پر سے تصدق اتارتا تھا، اور امیر، عمرو پر سے۔ کبھی وہ اس پر نثار ہوتا تھا، کبھی یہ اس پر نثار ہوتے تھے۔ دونوں آپس میں گلے مل کر روتے تھے۔ ایک کا ایک دیوانہ تھا، ایک پر ایک پروانہ تھا، گاہ یہ بلبل وہ گل، گاہ وہ گل یہ بلبل۔

یہ سب صحیح، لیکن شدنی ہو کر رہتی ہے، اور بڑے دردانگیز حالات میں۔ ہوا یوں کہ اختتم میں امیر حمزہ کا مد مقابل ایک پہلوان آس بن الوس نامی ہے۔ عمرو کا ایک بہت پیارا بیٹا، جس کا نام سکندر غبار انگیز ہے، اب تک عطلی آباد میں عمرو کے خاص دوست قران عیار کے زیر تربیت تھا۔ اب وہ اپنے باپ سے ملتا ہے اور امیر حمزہ اس کی پذیرائی کے لئے اپنی اولادوں اور سرداروں کو بھیجتے ہیں۔ "سکندر غبار انگیز بارہ ہزار عیاروں سے، اس کے آگے، مہتر قران حبشی پیچھے پیچھے"، اس شان سے وہ لوگ اردوے حمزہ میں پہنچے۔ لیکن چند

ہی دنوں بعد آس بن الوس کے ہاتھوں عمرو گرفتار ہو جاتا ہے، اور اپنے باپ کو رہا کرانے کی کوشش میں خود سکندر غبار انگیز ہی آس بن الوس کے خنجر کا شکار ہو کر دم توڑ دیتا ہے۔ بڑے ماتم و غم کے بعد عمرو اپنے بیٹے کا بدلہ لینے نکلتا ہے، اور موقع پا کر آس بن الوس کو بے ہوش کر کے مار ڈالنا چاہتا ہے۔ مگر عیاروں کے ضابطے کی رو سے یہ بات غلط ہے کہ غیر ساحر کو دھوکے سے مار لیا جائے۔ عمرو بمشکل خود کو ضبط کرتا ہے، لیکن غم اور غصے سے مجبور ہو کر آس بن الوس کی ناک کاٹ ڈالتا ہے۔

عمرو عیار جیسے جاں نثار دوست کی یہ ذرا سی غلطی امیر حمزہ کی زبردست ناراضگی کی موجب بن جاتی ہے۔ عمرو کو آگ میں جلوانے کا انتظام کیا جاتا ہے، لیکن وہ بچ نکلتا ہے۔

> [امیر حمزہ] نے غضب ناک ہو کر فرمایا کہ خبردار کوئی اس نمک حرام کا ذکر میرے سامنے نہ کرے... لوگوں نے عرض کیا کہ تمام عیار عمرو کے واسطے روتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہمارا افسر مارا گیا ہے، ہم سے صبر نہیں ہو سکتا، ہم روئیں گے۔ امیر نے... تمام عیاروں کو لشکر سے نکال دیا۔

امیر حمزہ کا یہ رویہ خود ان کی اولادوں پر شاق گذرتا ہے اور نورالدہر وغیرہ سفارش کرتے ہیں کہ اب عمرو کو معاف کر دیا جائے۔

> عمرو... ہاتھ باندھ کر پیروں پر گرا کہ حمزہ خطا میری معاف کر۔ اب کبھی ایسا امر نہ ہوگا۔ میں تجھ سے شرمندہ ہوں۔

لیکن امیر حمزہ بھلا ایسی عذر معذرت کب قبول کرتے ہیں؟ ان کو عمرو سے اس بات کی کچھ بہت شکایت نہیں کہ اس نے ضابطہ عیاری کی خلاف ورزی کی۔ ان کی اصل شکایت یہ ہے کہ آس بن الوس نے عمرو کی حرکت کے باعث ان کو طعنہ دیا کہ جنگ میں آپ کا بس نہیں چلتا تو آپ خفیہ طور پر عیاروں سے کام لیتے ہیں۔ امیر حمزہ کی نگاہ میں ضابطہ عیاری کی خلاف ورزی نمک حرامی ہے۔ وہ بار بار عمرو کو نمک حرامی کا طعنہ دیتے ہیں۔ او ساربان زادے، تیرے باعث سے ایک کافر مجھے اس طرح کے کلمے کہے، اور پھر میں تیری خطا معاف کروں؟

بات بڑھتی ہی جاتی ہے، اور نوبت یہاں تک پہنچتی ہے کہ امیر حمزہ تازیانہ اٹھا لیتے ہیں اور ان کی اولادیں عمرو کو بچانے کے لئے بیچ میں آتی ہیں:

> [امیر حمزہ نے] تازیانہ مارا۔ بدیع الزماں [بن حمزہ] نے اپنے تئیں عمرو پر گرا دیا۔ امیر نے تازیانہ بدیع الزماں پر مارا۔ دوسرا تازیانہ اٹھایا کہ نور الدہر [بن بدیع الزماں] باپ پر گر پڑا۔ امیر نے تازیانہ مارا اور کہا، 'ہٹو۔ میں اس نمک حرام کو آج مار ڈالوں گا' (صفحہ ۶۹)۔

یہاں تک تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ زیادتی امیر حمزہ کی ہے، اور عمرو نے بڑے صبر اور وفاداری سے کام لیا ہے۔ لیکن معاملات اب رخ بدلتے ہیں اور عمرو کے بھی کردار کے ناپسندیدہ پہلو سامنے آتے ہیں:

> عمرو... پکارا کہ حمزہ، میں نے تجھ کو صاحب قران زمانہ بنایا۔ تو مجاور زادہ مکہ تھا۔ جمعرات کو خانہ کعبہ

> میں جو چراغی چڑھتی تھی، اس پر تیرے بزرگوں کی اوقات بسر ہوتی تھی۔ میرے صدقے سے اب صاحب قراں کہلاتا ہے۔ ایک کافر کی ناک کاٹنے پر ایسا تو بگڑ گیا! صبح سے شام تک تجھ ایسے سو صاحب قراں بناؤں اور چھوڑ دوں۔ اگر تجھ کو اسی درجے پر نہ پہنچایا، اور تین چلو تیرا لہو نہ پیا تو نام اپنا عمرو نہ رکھا ہوگا (صفحہ ٦٩)۔

عمرو کی یہ باتیں داستان کی کائنات کے قوانین کے خلاف ہیں، بلکہ کفر کا درجہ رکھتی ہیں، کیوں کہ صاحب قرانی تو خدا کی طرف سے ہے۔ اور اگر عمرو نے امیر حمزہ کی صاحب قرانی کو شان و عظم بخشا، تو وہ بھی خدا ہی کی طرف سے تھا۔ لیکن عمرو، ان کلمات پر بس نہیں کرتا۔ وہ سیدھا جا کر لقا سے مل جاتا ہے، اور لقا کے ساتھ اپنی وفاداری ثابت کرنے کے لئے بہرام گرد بن خاقان چین کو امیر حمزہ کے لشکر سے چرا لاتا ہے۔ بہرام کی زبان ایک حادثے میں جاتی رہی تھی، لیکن عمرو اس کا بھی لحاظ نہیں کرتا، اور نہ اس بات کا، کہ خود وہ اور بہرام گرد، سال ہا سال انتہائی بے جگری کے ساتھ امیر حمزہ کی قیادت میں شانہ بہ شانہ جنگ و جدال کرتے رہے ہیں۔ وہ بہرام گرد کو لقا کے بھرے دربار میں قتل کر ڈالتا ہے۔ اگلے دن عمرو کھلے میدان کی جنگ میں فضل بن گیا ہور جیسے قدیم وفادار حمزہ کو مار ڈالتا ہے (صفحہ ۷۰)۔

امیر حمزہ اور عمرو کی ناچاقی بہت دن چلتی ہے۔ مزید تفصیل کی یہاں ضرورت نہیں۔ صرف یہ کہنا کافی ہے کہ عام تصور کے خلاف، داستان امیر حمزہ صرف سفید و سیاہ کا افسانہ نہیں ہے۔ جیسا کہ میں اوپر عرض کر چکا ہوں، اس میں بہت سے رنگ ہیں۔ یہ رنگ

آپس میں مل کر ایک بھی ہو سکتے ہیں، اور کبھی کبھی بالکل الگ بھی ہو سکتے ہیں، جیسا کہ ہم عمرو اور امیر حمزہ کے درمیان نااتفاقی کے معاملے میں دیکھتے ہیں۔ اور یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے (جیسا ہم آئندہ دیکھیں گے) کہ جیسے معاملات حمزہ اول اور عمرو کے درمیان پیش آئے، اسی طرح کے معاملات خضران اور بدیع الملک کے درمیان بھی پیش آتے ہیں۔ حتیٰ کہ جب خضران نے اپنے اخلاف میں سے سب سے ہونہار اولاد طیفور کو اپنا جانشین مقرر کر کے نئے صاحب قراں یعنی عادل کیواں شکوہ کی خدمت پر نامور کیا، تو یہ بھی کہا ("گلستان باختر" جلد دوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۰۹، صفحہ ۲۲۰):

> ... صاحب قراں [حمزہ اول] نے عمرو کے قتل کا حکم دے دیا اور کچھ مروت نہ کی، نہ ساتھ کھیل کے بڑے ہونے کا خیال کیا، نہ رفاقت پر نظر کی... اے طیفور یہ لوگ بڑے بے مروت ہیں۔ ان کو اپنی بات کے آگے کسی کا خیال نہیں ہوتا۔ یہ سن کے طیفور کے دل میں عادل کیواں شکوہ کی جانب سے ایک خوف پیدا ہو گیا۔ اور [اس نے دل میں] کہا کہ واقع میں نوکری ارنڈ کی جڑ ہے۔ ان رئیسوں کی دوستی پر کبھی بھروسہ نہ کرے۔

لیکن اسے "حقیقت نگاری" کا کرشمہ نہیں، بلکہ داستان کا کرشمہ کہنا چاہیے۔ یہ دنیا ہی ایسی ہے کہ جہاں سب کچھ ہو سکتا ہے۔

ان سب باتوں کے باوجود، عمرو اور اس کے اخلاف، امیر حمزہ اور ان کی اولادوں کی خدمت انتہائی تن دہی سے کرتے رہتے ہیں۔ امیر حمزہ اور ان کے اخلاف کے لئے

ضروری ہے کہ وہ "اپنی بات کے آگے کسی کا خیال نہ کریں"، چاہے وہ خود امیر حمزہ یا ان کے بچے ہی کیوں نہ ہوں۔ وہی بدیع الزماں جو عمرو کی سفارش امیر حمزہ سے کرتا ہے، اور اس قصے میں امیر حمزہ کا تازیانہ بھی کھاتا ہے، خود بھی امیر حمزہ سے بے وفائی کر چکا ہے۔ اس کی تفصیل کے لئے "بالا باختر"، از شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس کانپور، مطبوعہ ۱۹۰۰ کے صفحہ ۵۶۱ تا ۵۶۲ کا اقتباس پیش کرتا ہوں، جہاں بدیع الزماں کی بے وفائی کا قصہ بیان ہوا ہے۔

یہ وقت امیر حمزہ کے لئے ذرا کٹھن ہے، کیوں کہ لقا کی فوجوں سے معرکہ گرم ہے، اور لقا خود نقاب دار بن کر امیر حمزہ سے لڑنے اور رستم علم شاہ [پسر حمزہ] کے دنگل [پہلوانوں کے بیٹھنے کی کرسی یا چوکی] پر قبضہ کرنے کی غرض سے آیا ہے۔ قاسم بن رستم [دست چپی] کو عیار خبر دیتا ہے کہ نقاب دار کی موت یا شکست، بدیع الزماں [دست راستی] کے ہاتھوں ہے، اور دنگل رستم اسی کو ملنا ہے جس کے ہاتھ سے نقاب دار کو ہزیمت ہو۔ اب ظاہر ہے کہ یہ بات قاسم کو کہاں برداشت ہو سکتی تھی؟ دونوں میں تلوار چل جاتی ہے:

بادشاہ اسلام ہر چند سمجھاتے ہیں اور منع کرتے ہیں کہ صاحبو، آپس میں کیوں لڑتے ہو، کٹے جاتے ہو، یہ معرکہ اچھا نہیں ہے، اس کا انجام برا ہو گا۔ لشکر کفار میں سخت ہنسی ہو گی۔ مگر کوئی بادشاہ اسلام کی سنتا نہیں ... یہ خبر سنتے ہی امیر با توقیر بہ تعجیل تمام مرکب پر سوار ہو کر میدان جنگ میں آئے، دیکھا کہ قاسم اور بدیع الزماں دونوں زخمی ہیں، تلوار چل رہی ہے۔ صاحب قراں نے وہیں سے دونوں کو للکارا

کہ کیا کرتے ہو! تلواریں روک لو۔ خبر دار اب ہاتھ نہ لگانا! بموجب صدائے امیر با توقیر دونوں شہزادوں نے ہاتھ روک لئے۔ صاحب قراں نے آکر دونوں کو علیحدہ کیا، لشکر میں لائے۔ پھر تو دست چپی اور دست راستی باہم مل گئے، صلح ہو گئی، معانقے کئے، گلے ملے۔ ایک کو ایک سے پرخاش نہ تھی... صاحب قراں نے بدیع الزماں سے کہا کہ تم تو سلیم الطبع تھے، کیوں قاسم سے الجھے؟ اور قاسم تو ہمیشہ سے آتش خو شعلہ مزاج ہے، اس کو میں کیا سمجھاؤں؟ تم کو کچھ لحاظ و پاس میرا ابھی نہ آیا، عجب نا لائق ہو۔"... بدیع الزماں کو بہت ناگوار ہوا، بارگاہ سے چپکے اٹھے چلے آئے... پھر فقیرانہ لباس زیب جسم کر کے چلے، اور ملتمس ابدال قلندر کے تکیے پر آبیٹھے... فضل بن گیاہور نے صاحب قراں سے کہا کہ اے شہریار، آپ ناحق شہزادہء بدیع الزماں پر خفا ہوئے۔ شہزادے کا کچھ قصور نہ تھا۔ صاحب قراں کو کمال غصہ طاری ہوا، اسی غیظ و غضب میں فرمایا، "اے گیاہور، اگر تم جنبہء بدیع الزماں کرتے ہو تو تم بھی اسی وقت میرے دربار سے چلے جاؤ، دم بھر نہ ٹھہرو۔"... آخر کار چند سرداران دست راست، لشکر سے جدا ہو کر شریک بدیع

الزماں ہوئے۔ یہ خبر لقا کو ہوئی۔۔۔[بدیع الزماں] جب سامنے لقاے بے بقا کے آئے، سلام کیا۔ لقا نے کہا کہ مجھے سجدہ کر۔ میں تجھے کمال عزت اور آبرو سے رکھوں گا۔ بدیع الزماں نے کہا کہ بالفعل میں تارک الدنیا ہوا ہوں۔ جب آپ خدا پرستوں سے فیصلہ کر لیں گے، اس وقت سمجھ لیا جائے گا۔ لقا نے کہا، "کیا مضائقہ ہے، مجھ کو منظور ہے۔" یہ کہہ کر شاہزادہء بدیع الزماں کو خلعت فاخرہ دیا، اور بہ اعزاز و اکرام رخصت کیا۔

اس اقتباس کا تجزیہ کرنے کی ضرورت نہیں۔ امیر حمزہ کی ناانصافی، قاسم کو سرزنش کرنے سے ان کی پہلو تہی، اور نہ صرف بدیع الزماں، بلکہ فضل بن گیاہور کے ساتھ بھی ان کی زیادتی اور کج خلقی اتنی ہی عیاں ہیں جتنی بدیع الزماں کی بے وفائی، اور اسلامیوں کے دشمن جانی کے ساتھ معاملہ کرنے پر اس کی افسوس ناک رضامندی۔ یہ وہی قاسم ہے جو دعواے صاحب قرانی بھی رکھتا تھا، اور نقاب دار سرخ پوش کے بھیس میں امیر حمزہ سے یوں مخاطب ہوا تھا کہ اب آپ بوڑھے اور از کار رفتہ ہو چکے، "صاحب قرانی اب آپ پر زیبا نہیں ہے۔ لہٰذا میں چاہتا ہوں کہ بانے صاحب قرانی کے، اور جملہ اثاثہ صاحب قرانی بخوشی میرے حوالے کر دیجیے، کیوں کہ اب اس زمانے کا میں صاحب قراں ہوں۔" یہ تمام واقعات "ہرمزنامہ"، مصنفہء شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۰۰، کے صفحہ ۱۱۴ پر اور اس کے آگے مرقوم ہیں۔ امیر حمزہ بالآخر نقاب دار سرخ پوش کو زیر کرتے ہیں۔ ان کا دل پہلے ہی سے نقاب دار کی طرف کھنچ رہا تھا۔ "صاحب

قراں نے بجائے خود کہا کہ ان سب نقاب داروں سے مجھے ایک الفت ہے، اور دل چاہتا ہے کہ اپنے فرزندوں کے مانند انھیں پیار کروں اور سینے سے لگالوں۔ نہیں معلوم اس کا کیا سبب ہے۔" (ایضاً، صفحہ ۱۱۰)۔

امیر حمزہ اور نقاب دار سرخ پوش میں پانچ شبانہ روز کشتی ہوتی ہے۔ امیر حمزہ بالآخر اسے زیر کر لیتے ہیں۔ جب وہ اس کی نقاب ہٹاتے ہیں تو فوراً قرینے سے پہچان جاتے ہیں کہ یہ "قاسم فرزند علم شاہ [رستم بن حمزہ] ہے۔" (صفحہ ۴۳۸)۔ لیکن قاسم دربار حمزہ میں داخل ہوتے ہی بدیع الزماں سے ناحق لڑ بیٹھتا ہے۔ امیر حمزہ یہاں بھی قاسم کا پاس کرتے ہیں۔ صفحہ ۴۳۹ پر مذکور ہے:

> جملہ سرداران لشکر بھی آمادہ جنگ ہوئے۔ جو دست چپ میں تھے وہ قاسم کی طرف سے لڑنے کو موجود ہوئے، اور جو دست راستی تھے وہ بدیع الزماں کی طرف سے آمادہ ستیز ہوئے۔ امیر با توقیر یہ رنگ دیکھ کر پریشان خاطر ہوئے، اور تصور کیا کہ اگر قاسم کی طرف سے بدیع الزماں کو کچھ کہتا ہوں تو فرزند کو ملال ہوگا۔ اور اگر فرزند کا طرف دار ہو کر قاسم کے حق میں کچھ خلاف کہتا ہوں، تو یہ پوتا ہے، اس کو رنج عظیم ہوگا۔ اس سے بہتر یہ ہے کہ ایسی تدبیر کی جائے کہ کسی کو ملال نہ ہو، اور بالفعل جنگ نہ ہو۔

بالفاظ دیگر، بدیع الزماں (دست راستی) کو یہاں بھی قاسم (دست چپی) پر انصاف نہیں ملتا۔ یہ زبانی پن کا کمال ہے کہ اس طرح کے واقعات اور معاملات بار بار ہوتے ہیں۔ ہر

بار کوئی نئی بات کسی پرانی بات سے مل کر سامنے آتی ہے، اور داستان گو بے کھٹکے اپنے اہم کرداروں کے تضادات اور ان کی کمزوریاں بیان کرتا چلتا ہے۔ بدیع الزماں بھی اپنے وقت میں، امیر حمزہ سے مبارز طلب ہو کر ان کو شکست دینے اور صاحب قرانی اختیار کرنے کا دعوے دار رہ چکا ہے۔ اور آئندہ بھی، جیسا کہ ہم "بالا باختر" میں دیکھ چکے ہیں، وہ امیر حمزہ کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے، عارضی طور پر سہی۔ اگر غیر اسلامیوں کے درمیان آپس کے مناقشے ہوتے ہیں تو اسلامیوں میں کیوں نہ ہوں گے؟

یہاں تو اہم بات یہ ہے کہ زیادہ تر مناقشے اس لئے ہوتے ہیں کہ امیر حمزہ کے اخلاف نرینہ میں ہر اہم فرد صاحب قرانی کا دعوے دار بنتا ہے۔ یعنی وہ خود کو برگزیدہ، خدا قرار دیتا ہے، کیونکہ صاحب قرانی تو دراصل خدا کی طرف سے ہے۔ خود امیر دست چپوں کا کتنا ہی پاس کریں، صاحب قرانی کسی دست راستی کو ہی ملنی ہوتی ہے۔ یہ بات داستان کے سامعین خوب سمجھتے ہیں۔ اس لئے دست چپوں کی زیادتیاں کچھ بہت شاق نہیں گذرتیں، بلکہ نمک مرچ کا کام کرتی ہیں۔ زبانی بیانیہ میں چونکہ مجموعی تصور، یا کائناتی منصوبہ، عظیم، زیادہ اہم ہے، اس لئے یہ سب باتیں کھپ جاتی ہیں۔

ایک آخری مثال کے طور پر دیکھئے کہ یہ بھی ضروری نہیں کہ امیر حمزہ کا حکم تمام اہل اسلام پر چلتا ہو۔ یعنی اسلامی رکفری کی تفریق کوئی مطلق تفریق نہیں۔ اسلامیوں میں بھی گمراہ لوگ ہو سکتے ہیں۔ "ہرمز نامہ" میں ہمارا واسطہ حکیم طرطوس سے پڑتا ہے۔ مذہباً وہ اسلامی ہے، لیکن وہ امیر حمزہ کے صرف خلاف ہی نہیں، بلکہ ان سے آمادہ پیکار بھی ہے، اور کھلے بندوں نوشیرواں کے بیٹوں کا ساتھ دیتا ہے، جن سے اس وقت امیر حمزہ متحارب ہیں۔ "ہرمز نامہ" صفحہ ۶۴۲ ملاحظہ ہو:

> حکیم طرطوس نے کہا... "آپ نے اپنے محسن سے
> برائی کی، اور بعد نوشیرواں کے بھی آپ اس کے

فرزندوں سے اب تک پیکار کرتے ہیں۔ یہ امور
آپ کے خلاف شان ہیں... میرے کہنے پر عمل کیجیے
ورنہ مجھ کو ملال ہوگا اور اس ملال کا انجام برا ہوگا۔"

ظاہر ہے کہ امیر حمزہ کو یہ منظور نہیں۔ لیکن جب جنگ ہونے لگتی ہے تو اسلامی مذہب کا پابند ہوتے ہوئے بھی حکیم طرطوس کسی سردار حمزہ کو نہیں بخشتا، یکے بعد دیگرے سب کو، حتیٰ کہ امیر حمزہ کو بھی اسیر کر کے ایک صحرا میں قید کر دیتا ہے۔ بالآخر یہ گتھی عمرو عیار، خواجہ خضر، حکیم بزرجمہر، اور کوہ قاف کے منجم عبدالرحمٰن جنی کی مدد سے سلجھتی ہے (صفحہ ٦۵۵):

عبدالرحمٰن جنی نے... کہا، "اے خواجہ آگاہ ہو کہ
حکیم طرطوس عامل دو ستاروں کا ہے۔ ایک زہرہ،
دوسرا قمر۔ تا وقتیکہ یہ دونوں ستارے اس کے
قبضۂ عمل سے نہ نکالے جائیں گے، حکیم طرطوس
کی قید سے امیر اور سرداران امیر رہا نہ ہوں
گے... میں عمل پڑھتا ہوں، بعد اتمام عمل ایک بحر
ذخار پیدا ہوگا۔ تم ایک شیشۂ جلاجل تیار کرو۔ جس
وقت وہ بحر ذخار پیدا ہو، تم اور خواجۂ بزرجمہر فی الفور
میرے اشارے سے دریا میں کود پڑنا۔ تاثیر عمل سے
تم مکان زہرہ تک پہنچو گے۔ فوراً ستارۂ مذکور کو
شیشۂ مسطور میں بند کر کے وہ شیشہ خواجہ بزرجمہر

> کو دے دینا۔ یہ بقوت خدا، اور عمل کی برکت سے
> ستارہ، قمر کے قریب پہنچیں گے۔ اور اسی شیشے میں
> اس کو مع تھوڑے سے پانی کے بند کر لیں
> گے۔۔۔ دونوں ستارے حکیم طرطوس کے قبضے سے
> نکل آئیں گے۔"

چنانچہ ایسا ہی ہوتا ہے، حکیم طرطوس کو شکست ہوتی ہے اور امیر حمزہ کے سب سردار آزاد ہو جاتے ہیں۔

حکیم طرطوس، اور اس کی طرح کے کچھ دوسرے کرداروں کی موجودگی داستان کی پیچیدگی کو ثابت کرتی ہے۔ یہاں ہر چیز خط مستقیم پر نہیں چلتی۔ امیر حمزہ کا براہ راست بیٹا جہانگیر غیر اسلامیوں میں پلتا بڑھتا ہے، اس لئے "طلسم ہوشربا" میں افراسیاب اسے امیر حمزہ کے خلاف استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ "ایرج نامہ" میں قاسم بن رستم علم شاہ بن حمزہ، اول کا بیٹا ایرج، دین آفتاب پرستی میں اٹھایا جاتا ہے اور امیر حمزہ اور دوسرے اسلامیوں کے خلاف نبرد آزما ہوتا ہے اور مسلمانوں کا خون بے دریغ بہاتا ہے۔ لندھور فی الحال امیر حمزہ سے الگ ہے، لیکن ایرج کے ہاتھوں بے دریغ خون اسلامیان ہونے کے باوجود وہ ایرج کا طرف دار رہتا ہے۔ "ایرج نامہ" جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۹۳، صفحہ ۵۷۱ / ۵۷۲ پر دیکھئے:

> ایرج نے جانب شہر رخ کر کے حکم دیا کہ خبردار کسی کو
> زندہ نہ چھوڑنا۔ جو سامنے آجائے قتل سے اس کے منہ نہ
> موڑنا۔ بموجب حکم اسی وقت شہر قتل ہونے لگا۔ ایک

جانب ایرج قتل کرتا ہوا چلا آتا ہے، ایک طرف طرملسپ
دست تعدی دراز کرتا ہوا چلا آتا ہے... ہر چند رعایا چلا
رہی ہے کہ... ہم پر رحم کرو لیکن کون سنتا ہے، گھروں
میں گھس گھس کر لوگوں کو قتل کر رہا ہے... حارث بن
سلطان سعد، بادشاہ لشکر لندھور... اپنے دل میں خیال پر
ملال کر کے کہ افسوس اہل اسلام قتل ہو رہے ہیں،
لندھور سے کہنے لگا کہ اے دارائے ہند، جائے تعجب ہے
کہ آپ دیدہ و دانستہ اہل اسلام کو قتل کروا رہے
ہیں... [۵۷۲] لندھور نے کہا اے شہریار سنئے... میں تو
جب تک صاحب قراں نہ آئیں گے، ہرگز ایرج سے نہ
بگاڑوں گا۔ یہ سن کر حارث بن سعد نے کہا کہ اسد سچ کہتا
ہے، تم ضرور ایرج پر عاشق ہوئے ہو... لندھور نے کہا
کہ اے شہریار، یہ آپ کے دل میں کیسی سمائی ہے، دیکھئے یہ
بات اچھی نہیں ہے۔

جب عمرو عیار اور امیر حمزہ میں ناچاقی ہوتی ہے تو عمرو بدلہ لینے کی غرض سے امیر حمزہ کے قدیمی دشمن لقا (جسے دعوائے خدائی ہے) کے ایک "بندے" کو مسلمان کر کے مرتبہ، صاحب قرانی پر متمکن کر ڈالتا ہے، اور لطف یہ ہے اس طرح غرض مندی سے، اور جھوٹ کی بنا پر "مشرف بہ اسلام" ہونے کے باوجود اس صاحب قران کاذب کے دل میں ایمان کی شمع روشن ہو جاتی ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ حالت ایمانی ایسی شے ہے جو حالت صاحب قرانی سے اوپر جاتی ہے۔ "ایرج نامہ" جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور

پریس لکھنو، ۱۸۹۳، صفحہ ۷۳ / ۷۴ پر ہم پڑھتے ہیں:

> جب گرد شق ہوئی، [عمرو نے] دیکھا کہ ایک جوان خوش نما خوش ترکیب، نہایت حسین، تاج شہریاری سر پر رکھے ہوئے، مرکب باساز و یراق، اس پر سوار چلا آتا ہے۔ عمرو حیران ہوا کہ یہ کون ہے، اور اے عمرو، یہ قابل ہے کہ اس کو صاحب قراں بنائیے... [۷۴] عمرو بولا کہ اے مشتری شاہ، اگر تو لقا پر لعنت کرے اور دین اسلام قبول کرے تو میں تجھے بادشاہ عالم بناؤں۔ یہ کہہ کر چند کلمے مذمت زمرد شاہ [لقا] میں بیان کئے اور کچھ کلمے وحدانیت خدا میں کہے کہ زنگ کفر اس کی لوح دل سے دور ہوا اور آئینہء اسلام اس کے دل پر منجلی ہوا۔

ایرج پر یہ معاملہ گذرتا ہے کہ "ایرج نامہ" کے آخر میں امیر حمزہ سے اس کا مقابلہ دوبدو جنگ میں ہوتا ہے۔ (ملاحظہ ہو "ایرج نامہ" جلد دوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنو، ۱۸۹۳، صفحہ ۶۵۱ اور مابعد۔ یہاں تحریر اس قدر اعلیٰ درجے کی ہے کہ اس کا اقتباس اس کا خون کردے گا، لہٰذا ذرا سا خلاصہ بیان کرتا ہوں)۔ انتہائی دلچسپ اور طویل جنگ کے بعد امیر حمزہ فتح یاب ہوتے ہیں، لیکن وہ ایرج کو قتل نہیں کرتے۔ انھیں اس سے یک گونہ لگاؤ ہے، یا فراست صاحب قرانی انھیں ایرج کو مارنے سے باز رکھتی ہے۔ بلکہ جب ایرج امیر حمزہ کے گھوڑے اشقر کی ایال کے بال غصے سے نوچتا ہے تو اشقر (جو کہ اولاد جن ہے) ایرج کو مار ڈالنے کا ارادہ کرتا ہے، لیکن امیر حمزہ اسے بچاتے

ہیں۔ شکست خوردہ ایرج کو قید کر دیا جاتا ہے۔ عمرو پر ایرج کی کیفیت عیاں ہے، لیکن ایرج کے باپ قاسم اور دوسرے سرداروں کو خوف گذرتا ہے کہ اگر یہ شخص دربار اسلامی میں بار پا گیا تو ہماری وقعت کم ہو جائے گی۔ لہٰذا وہ ایرج کو مار ڈالنے کی سازش کرتے ہیں، لیکن عمرو اسے غائب کر دیتا ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ داستان اس درجہ سادہ اور اکہری بھی نہیں جیسی کہ گمان کی جاتی ہے۔ بیدل نے خوب کہا ہے کہ کارگاہ نیرنگ میں ؎ ہر نقش کہ دیدی آں قدر نیست ☆☆

باب ششم

داستان اور علم انسانی کی حدیں

گذشتہ باب میں ہم نے حکیم طرطوس کا ذکر پڑھا تھا کہ اسے امیر حمزہ کس طرح زیر کرتے ہیں۔ اس کی موت ("ہرمزنامہ" صفحہ ۲۵۶) بھی کم و بیش اسی معمولہ طرز میں بیان کی گئی ہے جس کی مثالیں ہم گذشتہ صفحات میں دیکھ چکے ہیں۔ بقول جلیئن بیئر Gillian Beer زبانی بیانیہ ہمیں انفرادی کرداروں کی تقدیر اور انجام کے بارے میں زیادہ متفکر نہیں ہونے دیتا، اور اس کے لئے یہ طریقہ اختیار کرتا ہے کہ داستان گو

> ہمیں بیانیہ کی دنیا کی پیچیدگیوں میں بیش از بیش الجھائے رہتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بھی ہے کہ پلاٹ میں نئے نئے پیچ پڑنے، ہرکاروں، یا اور طرح کے خبر رسانوں [مثلاً سوداگر، یا مسافر] کی لائی ہوئی نئی نئی خبروں، تازہ کہانیوں کے سنے یا سنائے جانے، وغیرہ طریقوں کے ذریعہ داستان میں لامتناہیت کا احساس پیدا ہوتا ہے۔

اس سلسلے میں میلکم لائنز نے بھی ایک جگہ بڑی اچھی بات کہی ہے:

> بنیادی چیز اس حقیقت کو قبول کرنا ہے کہ منطق کو انسانی
> وجود کی واحد کلید نہیں قرار دے سکتے۔ لیکن جیسے جیسے
> پہیہ گھومتا جاتا ہے، ایسی چیزیں ظہور میں آتی ہیں جنھیں
> انسان پہچان لیتا ہے کہ یہ پہلے ہو چکی ہیں، اور آئندہ بھی
> ہو سکتی ہیں۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں اس ظہور و غیاب میں ہماری کلاسیکی موسیقی کی سی وضع یعنی اسٹرکچر، اور اس جیسا ہی لطف ہے۔ بھولے ہوئے واقعات کی باز آمد اور حافظے میں اشیا کی اصل کا وجود، جس کے ذریعے ہمیں موجود کو پہچاننے میں مدد ملتی ہے، ہمیں مستقبل کی جزئیات کے بارے میں کچھ نہیں بتاتے۔ اس نکتے میں جہاں کسی راگ کی بھولی ہوئی تانوں کا تاثر ہے، وہاں انسانی علم کی نوعیت کے بارے میں بھی بہت سے مسائل پوشیدہ ہیں۔

داستان کی شعریات جس طرح کام کرتی ہے، اس میں لامحالہ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انسان کے علم کی حد اور نوعیت کیا ہے؟ علم کی نوعیت کے بارے میں جب گفتگو اٹھتی ہے تو سب سے پہلے یہ مسئلہ زیر بحث آتا ہے کہ انسان جو کچھ جانتا ہے، وہ قطعی علم کا حکم رکھتا ہے، یا محض رائے اور تصور کا؟ ارسطو نے "علم" اور "رائے" میں فرق کیا تھا، کہ اگر کسی چیز کی نوعیت کے بارے میں ہم منطقی یا فلسفیانہ طور پر کوئی مدلل بات نہ کہہ سکیں، تو اس شے کے بارے میں ہم جو کچھ کہہ سکتے ہیں، وہ ہماری "رائے" ہے، "علم" نہیں۔ اور ہراقلیطوس تو اس سے بھی آگے بڑھ کر کہتا تھا کہ اجزاے جوہری (atoms) اور خلا کے علاوہ کسی شے کا وجود ہی نہیں۔ باقی ہم جو کچھ جانتے ہیں، وہ صرف رائے پر مبنی ہے۔

داستان میں علم کی جو صورت حال سب سے زیادہ نمایاں ہے، اسے دو عنوانات کے تحت رکھ سکتے ہیں۔ اول تو خدا کی ہدایت ہے، جو لوح، کاغذ، خواب، بشارت، تنبیہ،

وغیرہ کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ اگر یہ ہدایت شامل حال نہ ہو تو داستان کا کوئی ہیرو، خواہ وہ صاحب قران وقت ہی کیوں نہ ہو، کچھ نہ کر سکے، بلکہ فوراً ہی ہلاکت یا بلا میں گرفتار ہو جائے۔ دوسری طرح کا علم وہ ہے جو کہانت کے علوم کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے، مثلاً رمل، جفر، نجوم یا ستارہ شناسی، تعبیر خواب، تسخیر کواکب وارواح وغیرہ۔ ان علوم کے ذریعہ انسان جو کچھ جان سکتا ہے، وہ درست تو ہوگا، لیکن اس کا تعلق مقررہ سوالات اور واقعات سے ہوگا۔ مثال کے طور پر، علوم کہانت کی مدد سے یہ تو معلوم کر سکتے ہیں کہ کسی مہم کا انجام کیا ہوگا؟ یا کسی نشانی کا مطلب کیا ہے؟ لیکن یہ انجام کس طرح عمل میں آئے گا، اس کے مختلف مراتب و مدارج کیا ہوں گے، وغیرہ، ان باتوں کے بارے میں یہ علوم زیادہ کار آمد نہیں۔ نشانیوں کا مطلب جاننا، یا کسی وقوعے کی وجہ کیا ہے؟ اس سوال کا جواب کہانت کے ذریعہ معلوم کرنا بھی ممکن ہے۔ لیکن علت اور وجہ میں فرق ہے۔ بعض اوقات علت معلوم کرنے کے لئے بشارت یا خدائی ہدایت کی ضرورت ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ خدائے واحد و نادیدہ پر یقین نہ رکھنے والوں، اور ساحروں (جو عرفاً لاخدا ہوتے ہیں)، اور خود ہی خدائی کا دعویٰ رکھنے والوں، پر خدائی ہدایت کے ذریعہ نصیب ہونے والے علم کے دروازے بند ہوتے ہیں۔ یہ دروازے کھل سکتے ہیں، اگر لاخدا شخص توبہ کرے اور دائرۂ تسلیم و اسلام میں آجائے۔ لیکن کہانت کے ذریعہ جو علم حاصل ہو سکتا ہے، اس تک ساحروں کی بھی رسائی ہے۔ بلکہ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان علوم میں ساحروں کو خاص درک ہوتا ہے، حتیٰ کہ وہ خود اپنے بنائے ہوئے طلسم کے بارے میں بھی اکثر یہ حکم لگا دیتے ہیں کہ اس کی مدت عمر کب تمام ہوگی، اور کون اس طلسم کا فتاح ہوگا۔

علم کی ان دونوں صورتوں میں یہ بات مشترک ہے کہ ان میں انسان کا اپنا کچھ نہیں۔ جو بھی کچھ وہ جانتا ہے، یا جان سکتا ہے، اس کے لئے کسی قسم کی تائید یا امداد ضروری

ہوتی ہے۔ طلسم کی نوعیت کے بارے میں گفتگو آئندہ ہو گی، لیکن خود طلسموں کا وجود اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ انسان کا علم ناقص ہے۔ طلسم اس کے درمیان موجود ہیں، لیکن وہ انھیں دیکھ نہیں سکتا، ان میں داخل نہیں ہو سکتا، جب تک کہ اس کے پاس تائید نہ ہو، یا پھر یہ کہ اس کی تقدیر میں ہو کہ وہ طلسم میں داخل ہو گا۔ اور اس صورت میں بھی اسے کسی امداد، کسی بہانے، کی ضرورت ہو گی۔ طلسم کے وجود کی بھی تہیں ہو سکتی ہیں، یعنی طلسم کے اندر طلسم ہو سکتے ہیں۔ یا ایک ہی طلسمی مملکت کے الگ الگ طلسم ظاہر، اور طلسم باطن ہو سکتے ہیں، جیسا کہ طلسم ہوشربا میں ہے۔ لہٰذا طلسم وہ شے ہے جس کا صحیح علم انسان کو ہو ہی نہیں سکتا، جب تک اس کے پاس لوح طلسم، یا تائید غیبی نہ ہو۔ ورنہ عام حالات میں طلسم وہ شے ہے جو ہمارے درمیان واقعی بھی ہو سکتی ہے، اور محض شعبدہ بھی ہو سکتی ہے، یا کچھ اصل، اور کچھ شعبدہ بھی ہو سکتی ہے۔

انسانی علم کے محدود، بلکہ ناقص ہونے کا تصور داستان میں ہر جگہ کار فرما ہے۔ مثلاً داستان میں ذہنی وقوعے یعنی mental events نہیں بیان ہوتے۔ کسی کے دل میں کیا گذر رہی ہے، اور کسی کے دل پر کیا گذر رہی ہے، یہ ہمیں داستان میں نہیں معلوم ہو سکتا، جب تک کہ وہ شخص خود ہی نہ بتائے، یا پھر اپنے افعال و اعمال سے ظاہر کرے۔ "فلاں شخص نے سوچا..."، یا "فلاں شخص کے دل میں آئی..."، یا "فلاں شخص کے دل/دماغ میں خیالات آئے..."، اس طرح کی عبارت داستان امیر حمزہ میں کہیں نہ ملے گی۔ جو داستانیں آخری زمانے میں، یعنی ۱۹۰۵ کے بعد پہلی بار چھپیں، ان میں کہیں کہیں ذہنی وقوعے ضرور نظر آجاتے ہیں۔ اور کیوں نہ ہو، اس وقت تک ناول نگاری ہر طرف مقبول ہو رہی تھی، اور ناول نگار چاہے کچھ اور کرے یا نہ کرے، لیکن اپنے کرداروں کے ذہنی کوائف جاننے اور بیان کرنے کا دعویٰ ضرور رکھتا ہے۔ داستان گو اگر دل کے احوال، یا دماغ کے اندر کے خیالات بیان بھی کرتا ہے تو مثلاً یوں کہتا ہے: "فلاں نے اپنے دل

سے کہا... " (یعنی یہ نہیں کہ "فلاں کو خیال آیا...")۔ اور اگر یوں کہتا بھی ہے کہ "فلاں نے سوچا..." تو بھی بیان کو واحد حاضر کے صیغے میں رکھتا ہے، یا پھر مکالمے کا رنگ دے دیتا ہے۔ "لعل نامہ" جلد اول از شیخ تصدق حسین، پہلی بار ۱۸۹۶ میں چھپی۔ اس کے ایڈیشن مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۱۳ سے چند اقتباسات غور و تلاش کے بغیر پیش کرتا ہوں.

(صفحہ ۹۷)

زمرد ثانی در بارگاہ پر کھڑا ہے۔ جیسے ہی اس نے ہلال نیچہ زن کو دیکھا، دنگ ہو گیا۔ جی میں کہتا ہے....

(صفحہ ۳۱)

عمرو ثانی کہ تخت پر بیٹھے ہیں، یہ دعائیں کر رہے ہیں کہ اے رب کارساز و مالک بے نیاز تو بچانے والا ہے۔ اگر یہ ملعون ہلال پر قابض ہوا، اور اس کو خدا نہ کردہ مار ڈالا، تو اس کا سب سحر بھی مٹ جائے گا، یہ تخت بھی نہ رہے گا۔ میں اتنی دور سے گروں گا، جیتا نہ رہوں گا۔ یا یہ ملعون مجھ کو گرفتار کر کے لے جائے گا۔

(صفحہ ۱۵۴)

ساحر یہ کیفیت دیکھ کر حیران ہو گئے، آپس میں ایک دوسرے کو مخاطب کر کے کہنے لگے، "کیا خداوند افلاک کی قدرت ہے، دیکھو تو چادر ملکہ عالم رنگ بدلتی ہے۔"

اب تک میں نے مختصر مثالیں پیش کی ہیں، لیکن ایسا نہیں کہ طویل مثالیں کمیاب ہوں۔ اپنے آپ سے طویل گفتگو کرنے، اور حال دل بیان کرنے کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو۔ "طلسم ہوش ربا" جلد ہفتم، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۲۷ (اول اشاعت، ۱۸۹۳) میں صفحہ ۳۶ تا ۳۷ پر ہے:

> کوکب دل سے اپنے باتیں کرتا ہے کہ اے کوکب، کاش کے عمرو مجھ کو اس حال زار میں نہ دیکھتا۔ عمرو بیٹھنے والا دربار صاحب قراں کا ہے، جس وقت عمرو بارگاہ آسمان جاہ میں جا کر بیٹھے گا، اس دربار میں جوانان صف شکن تیغ زن جلوہ فرما ہیں۔ فرزند صاحب قران، صاحب شوکت و شان، جس امر کا ارادہ کرتے ہیں، بدون فتح قدم نہیں اٹھاتے۔ اسد نام وار نے کیا کیا جفا اٹھائی، سات برس گنبد نور میں قید رہے۔ چاہیئے حوصلہ پست ہوتا، کہ ملک ساحراں میں ہمارا قدم نہ جمے گا۔ افراسیاب ہمارے قتل کئے قتل نہ ہو سکے گا۔ حوصلے میں کمی، مزاج میں برہمی ہوتی۔ ہوش ربا کو چھوڑ کر چلے جاتے۔ جفا اٹھانے سے اور حوصلہ بڑھا۔ آج تک کھیت سے پاؤں نہیں ہٹایا۔ اے کوکب سب کی نگاہوں سے گر جاؤ گے، سمجھ جائیں گے صرف جادوگر ہے، ہنر جرأت سے نا بلد ہے۔ اپنے مقام پر ہنسیں گے، مردان عالم طعن

کریں گے۔ یہ تو غیر ممکن ہے اتنا بڑا معرکہ، و عظیم
مشہور و معروف نہ ہو۔ پس اسے کو کب واپس ہونا،
روگردانی اس مقدمے سے، سراسر نامردی ہے۔

شولز Scholes اور کیلاگ Kellogg کا کہنا ہے کہ "کام یاب بیانیے کے لئے ضروری نہیں ہے کہ اس میں داخلی زندگی پر زور دیا جائے، اور اسے تفصیل سے پیش کیا جائے۔" بات صحیح مگر ادھوری ہے۔ داستان امیر حمزہ کی حد تو یقیناً معاملہ بالکل صاف نظر آتا ہے کہ دل کا حال، اور ذہنی کوائف کے بیان کرنے کے لئے جس علم یعنی omniscience، یا سب کچھ جاننے کی ضرورت ہے، داستان گو خود سے اس کو محروم قرار دیتا ہے، کہ دلوں کا حال تو اللہ ہی جان سکتا ہے۔

داستان کی دنیا میں علم کی نوعیت، اور اس کے حدود، کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ یہاں "فریب" کو بہت اہم حیثیت حاصل ہے۔ وہ فریب نظر ہو، یا فریب فہم، بندہ، اسلامی ہو یا غیر اسلامی، فریب کا شکار ضرور ہوتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ داستان کا بہت بڑا عنصر عیاری ہے، اور ظاہر ہے کہ عیاری سرتاسر فریب پر مبنی ہے۔ عیار کے فن میں دو طرح کے فریب مرکزی وقعت کے حامل ہیں۔ ایک تو بھیس بدل کر خود کو کچھ کا کچھ "ثابت" کرنا (فریب نظر)، اور ایک یہ کہ صرف اپنی شخصیت کا اثر ڈال کر حریف کو ایسے کام کرنے پر مجبور کرنا جو اس کے حق میں مضر ہیں، یا غلط بات کو صحیح منوا لینا (فریب فہم)۔ چونکہ ہر طرح کے لوگ (حتیٰ کہ امیر حمزہ بھی، افراسیاب بھی، اور حد یہ کہ عمرِ عیار بھی) کسی نہ کسی موقعے پر فریب (خاص کر عیاروں کے فریب) کا شکار ہوتے ہیں، لہٰذا اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ نہ صرف داستان گو، بلکہ اس کے کامل و اکمل ترین کردار بھی نقص علم کا شکار ہیں۔ اور یہاں پھر یہی بات صادق آتی ہے کہ ہر بات کا پورا علم تو صرف اللہ کے لئے ممکن ہے۔

ناول کی شعریات میں بیانیہ کا وہ طرز جس کی رو سے ناول نگار / راوی کو ہر بات کا علم رہتا ہے، چاہے وہ سات پردوں میں چھپ کر ہی کیوں واقع ہوئی ہو، "عالم الغیب بیان" یا Omniscient narration کہا جاتا ہے۔ یہ طرز جدید ناول کا مقبول ترین طرز ہے۔ لیکن یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے کہ یہ طرز کس حد تک "واقعیت" پر مبنی ہے، کیوں کہ کسی بھی ایک شخص میں یہ صلاحیت نہیں ہو سکتی کہ وہ ہر ڈھکی چھپی بات جان لے۔ تو اگر ہم ناول نگار / راوی کے لئے یہ صلاحیت تسلیم کر رہے ہیں تو اسے بہت بڑا اقتدار دے رہے ہیں، گویا اپنی قوت فیصلہ اس کے ہاتھ میں دے رہے ہیں۔ اب وہ جو بھی کہے، دلوں کا حال بیان کرے، خفیہ تحریروں کے محتویات افشا کرے، ایسی باتوں کو جاننے کا دعویٰ رکھے جن کا کوئی شاہد ممکن ہی نہیں، تو بھی ہمیں اسے صادق تسلیم کرنا ہو گا۔

داستان گو کا معاملہ اس راوی سے مختلف ہے جس کے ہاتھ میں تمام اقتدار ہوتا ہے۔ چونکہ اس کے بیانیہ کو حاصل کرنے والے (اس کے سامع) سامنے موجود ہوتے ہیں، لہٰذا داستان گو کسی ایسے علم کا اظہار نہیں کر سکتا جس کی شد بد بھی اس کے سامع کو نہ ہو۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ داستان گو ایسی باتوں کا ذکر نہیں کر سکتا جو اس کے سامع کے لئے قابل قبول نہ ہوں۔ اور یہ تو ہم پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ داستان گو اور سامع دراصل ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہوتے ہیں۔ داستان گو انھیں باتوں کو جانتا ہے جنھیں اس کے سامعین جان سکتے ہیں، جانتے ہیں، یا جاننا چاہتے ہیں۔ یہ باتیں بھی داستان کی دنیا میں علم انسانی کے حدود مقرر کرتی ہیں۔

ناول کے بارے میں ہمیں بتایا گیا ہے کہ وہ انسان کے علم میں اضافہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ اضافہ اس معنی میں نہیں ہوتا کہ (مثلاً) جسے علم ہندسہ میں فیثا غورث کی اشکال (Pythagorian theorems) نہ آتی ہوں تو کوئی ناول ایسا ہو سکتا ہو گا جو اپنے قاری کو یہ علم سکھا دے۔ ناول ہمارے علم میں اس قسم کا اضافہ کرنے کا دعوے دار ہے

کہ (مثلاً) ہم اس سے انسان کی صورت حال، یا انسانی روح یا انسانی دماغ میں واقع ہونے والی باتوں کے بارے میں کچھ روشنی حاصل کر سکتے ہیں۔ مثلاً "گئودان" (پریم چند) سے ہمیں اعداد و شمار تو نہیں مل سکتے کہ کسی گاؤں میں کتنے کسان مقروض تھے، اور ان کا مجموعی قرض کتنا تھا؟ لیکن یہ ضرور معلوم ہو سکتا ہے کہ قرض کے بوجھ تلے دبے ہوئے کسانوں کے دل دماغ پر کیا گذرتی ہوگی، ان کا آپسی تعامل کیسا ہوتا ہوگا وغیرہ۔ یعنی "گئودان" کے ذریعہ ہم مقروض کسان کی شخصیت کو سمجھ سکتے ہیں، اس کے سود کی شرح کے بارے میں صحیح معلومات ہمیں وہاں بھلے ہی نہ مل سکیں۔ لیکن داستان کسی کردار کی شخصیت کو عریاں کرنے کا دعویٰ نہیں کرتی۔ داستان صرف یہ بتا دیتی ہے کہ کسی موقعے پر کسی کردار نے کیا کہا، یا کیا۔

ناول جو یہ دعویٰ کرتا ہے کہ ہم اپنے کرداروں کی (یا کم سے کم اپنے مرکزی اور اہم کرداروں کی) شخصیت کے نہاں خانوں کو کھنگال کر کے اس کی "اصلیت" آشکار کر سکتے ہیں، یا اس کے "اصل" حالات، اس کی نفسیاتی اور سماجی کیفیت کو عیاں کر سکتے ہیں، تو یہ بھی اسی "عالم الغیب راوی" Omniscient narrator کے بل بوتے پر، جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ داستان کے راوی، یا بیان کنندہ کو اپنے بارے میں مکمل عالم الغیب ہونے کی غلط فہمی نہیں ہوئی۔ انسانی علم صرف "صورت" (Appearance) کو جان سکتا ہے، "معنی" (Reality) کو نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کے غیر ساحر کردار قدم قدم پر غیبی اطلاعات اور ہدایت کے محتاج رہتے ہیں۔ اور جہاں تک سوال ساحروں کا ہے، تو ان کے پاس اپنے ذرائع علم ہیں (کتاب جمشیدی، اوراق سامری، آئینۂ جمشیدی، وغیرہ۔ بڑے ساحر، مثلاً افراسیاب، تو محض اپنی ہتھیلی کو زانو پر رگڑ کر اس میں سب کچھ دیکھ لیتے ہیں)۔ لیکن یہ علم زیادہ تر پیشین گوئی یا پس گوئی تک محدود رہتا ہے، یعنی انھیں باتوں کو ظاہر کرنے تک، جن کا ہونا پہلے سے مقرر ہے، یا جو ظہور میں آچکی ہیں۔ لہٰذا یہ علم آئندہ کے لئے کسی

منصوبہ سازی، کسی پیش بندی، کسی ہونی کی روک تھام، یا کسی نقصان کے تدارک کے کام نہیں آسکتا۔ اس کے برخلاف اسلامیوں کو غیب سے، (یا ایسی چیزوں سے جو غیب کے عالم سے ہیں) جو علم حاصل ہوتا ہے وہ انھیں حالات پر قابو پانے میں مدد کرتا ہے، یا ان کی صلاحیتوں میں ایسا اضافہ کرتا ہے کہ وہ حالات پر از خود قابو حاصل کر لیتے ہیں۔

حکیم طرطوس کا واقعہ ہم ابھی دیکھ ہی چکے ہیں۔ اب اس طرح کا ایک وقوعہ ایک اور پہلو سے دیکھیے۔ سطحی طور پر یہاں بھی معاملہ وہی ہے کہ ایک مشکل مرحلہ ہے اور ایک اسلامی ہیرو جس کی مدد ایک مرد خدا کرتا ہے۔ اسد، جس کے ہاتھ طلسم ہوش ربا کی فتح اور فتاحی لکھی ہے (اور یہ بات سب کو معلوم بھی ہے)، اب آخری مرحلۂ طلسم پر ہے۔ "طلسم ہوش ربا"، جلد ہفتم، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس کانپور، ۱۹۱۵، کے صفحہ ۴۳۵ پر ہماری ملاقات "قطب طلسم ہوش ربا" سے ہوتی ہے، اور حیرت کی بات یہ کہ وہ حامی اسلامیان ہے، اور اسے "قطب طلسم" کا عہدہ "بزرگان دین" نے دیا ہے، بانیان طلسم نے نہیں۔ اور "بانیان طلسم"، جو غیر اسلامی تھے، انھوں نے قطب طلسم سے بھی بعض باتیں پوشیدہ رکھیں:

> جیسے ہی اسد پہاڑ پر آیا، ایک مرد بزرگ بصورت نورانی حجرے سے باہر آیا۔ اسد نے سلام کیا۔ ان بزرگ نے بہ محبت و شفقت فرمایا... اے طلسم کشا، میرا نام ابرار عبادت گذار ہے، ہر وقت یاد پروردگار ہے۔ بزرگان دین نے اس حقیر کو قطب طلسم ہوش ربا قرار دیا ہے۔ تمھاری نگہبانی کا حکم ملا۔ اب تم پر یہ سختی ہے کہ قاعدے کے خلاف [نہ] ہو، درجۂ عمل خوانی طے کرنا ہوگا۔ ایک

گوشے میں بیٹھ کر عمل خوانی شروع کیجئے۔ ترک لذات و
ترک حیوانات ضرور ہے... دانائی یہ ہے کہ اپنے ہاتھ
سے پیسیئے، شاخ ہائے تر سلگا کر موافق اپنی خوراک کے
پکایئے، نوش فرما کر عمل خوانی میں مصروف ہو جیئے۔ میں
قریب آپ کے نہیں ٹھہر سکتا... [۴۳۶] اسد اسی پہاڑ
پر ایک گوشے میں آ کر بیٹھے، بطریق مذکور عمل شروع
کیا۔ ہر روز بوقت سحر قطب صاحب تشریف لاتے ہیں،
اسد کو عمل خوانی میں پاتے ہیں... آٹھویں دن شب کو
بیٹھے ہوئے عمل پڑھ رہے تھے۔ دیکھا، ملکہ مہرخ و بہار
وغیرہ نے... لشکر کو طریقے سے آراستہ کیا۔ ملکہ مہ جبیں
بھی تخت پر جلوہ فرما ہیں۔ دوسری جانب سے بھی گرد
اڑی... افراسیاب بقہر و غضب تمام آ کر پہنچا... جا کر مہ
جبیں کو گرفتار کیا۔ کشاں کشاں لے چلا۔ مہ جبیں نے
فریاد کی، اے شہریار مجھے بچایئے... اسد نعرہ کر کے اٹھا۔
ایک قہقہے کی آواز آئی... تسبیح ہاتھ سے چھوٹی، بے
ہوش ہو کے گرا۔ صبح کو قطب صاحب تشریف لائے،
دیکھا اسد بے ہوش پڑے ہیں، کف منہ سے جاری،
قریب ہے کہ روح جسم سے نکل جائے۔ ابرار گھبرا گئے،
پانی کے چھینٹے دیئے، کچھ اسمائے الٰہی پڑھے۔ اسد کو بمشکل
ہوش آیا۔ آپ نے فرمایا، اے نور نظر، یہ کیا غضب کیا؟
موکلوں نے تم کو دھوکا دیا۔ ہم زیادہ نہیں کہہ سکتے، بانیان

> طلسم کی ممانعت ہے۔ اثنائے عمل خوانی میں جو معرکہ پیش آئے اس کو نمود بے بود طلسمی سمجھو...[۷۳۴] کئی مرتبہ اسی طرح اسد نامدار نے دھوکے کھائے، عمل ترک ہوا۔ پھر نئے سرے سے شروع کرنا پڑا۔

اس بیان میں صرف ایک نقص ہے کہ اسد کو جو فریب دیا گیا ہے، کم و بیش یہی فریب احمد حسین قمر پہلے کئی بار مختلف کرداروں کے حوالے سے بیان کر چکے ہیں، اور آئندہ بھی بیان کریں گے۔ یعنی یہاں قمر نے قوت ایجاد میں کمی کا مظاہرہ کیا ہے۔ لیکن وہ الگ بات ہے۔ اس وقت ہماری بحث داستان کی دنیا میں انسانی علم کی نوعیت اور حدود سے ہے، اور اس بحث کے حوالے سے مندرجہ بالا واقعہ انتہائی دلچسپی کا حامل ہے۔ ملاحظہ ہو:

(۱) بانیان طلسم کو غالباً سب علم ہے، لیکن وہ خود کون لوگ ہیں، یہ صاف نہیں کھلتا۔

(۲) بانیان طلسم، اغلب ہے کہ غیر اسلامی ہوں، لیکن اس طلسم کی حد تک سارا علم ان کی تحویل میں ہے۔ اس کے باوجود وہ یہ اختیار (= علم) نہیں رکھتے کہ ایک اسلامی کو قطب طلسم بنایا گیا ہے۔

(۳) قطب طلسم کو وہ اعمال اور وظائف تو معلوم ہیں جنھیں پورا کرنے سے طلسم کشا کو لوح مل جائے گی، لیکن بہت سی باتیں ایسی ہیں جو اسے بھی نہیں

معلوم۔ مثلاً وہ یہ نہیں جانتا کہ سحر کی نمود بے بود جو
طلسم کشا کے عمل میں بار بار خلل انداز ہوتی ہے،
کہاں سے پیدا ہوتی ہے، اور اسے کس طرح روکا
جائے۔ وہ صرف یہ کر سکتا ہے کہ اسد کی نگہبانی
کرے، اس کو مرنے سے بچالے، اور اسے از سر نو
عمل پڑھنے کی ترغیب دے۔

داستان میں انسانی علم کے حدود کی بحث میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ کسی کو کچھ علم ہوتا ہے، لیکن وہ اسے ظاہر کرنے کا مجاز نہیں ہوتا۔ طلسم نور فشاں کے بادشاہ کوکب روشن ضمیر کے استاد شہنشاہ نورافشاں جادو کو افراسیاب کا زخم کاری لگتا ہے، اب وہ عالم نزع ہے۔ آخری نصیحتوں اور وصیتوں کے دوران وہ کوکب روشن ضمیر سے کہتا ہے (''طلسم ہوش ربا''، جلد ہفتم، صفحہ ۶۰۰):

کسی [بھی] وقت احکام صاحب قران زماں سے، کسی وجہ
سے، گردن تابی نہ کرنا۔ ایک مقدمہء راز و نیاز ہے، اس
کے اظہار میں قلب ناصبور ہے۔۔۔ کوکب روشن ضمیر نے
رو کر۔۔۔ کہا استاد اصل تو یہ ہے کہ آج میں یتیم ہوں، مہر
پدری کا مزا آپ سے ملا، میری محبت میں آپ نے جان
دی۔ لیکن برائے خدا وہ مقدمہء راز و نیاز کیا ہے۔۔۔ راز
مخفی سے مجھے ماہر کیجئے۔ نورافشاں نے آہ سرد دل پر درد

> سے کھینچی۔ کہا، اے کوکب، اس کے ظاہر کرنے میں
> خرابی ہے... اگر میں ظاہر کروں گا، مقدمہ ء خاص فتح
> طلسم ہوش ربا میں خلل پڑے گا...[۶۰۱]اے شہریار، یہ
> مقدمات راز و نیاز ہیں، مشیت رب اکبر میں سے ہیں۔ ان
> کا صاف صاف ظاہر کرنا مناسب وقت نہیں ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ بات پورے طور پر طے ہو جاتی ہے کہ انسان کا صاحب علم ہونا بھی اسی وقت نافع ہے جب مشیت ربی شامل حال ہو۔ مجرد علم کسی کو بااقتدار نہیں کرتا، اقتدار اسی کا ہے جو عین علم ہے ☆☆

باب ہفتم

بیان کنندہ

"بیان کنندہ" اور "راوی" ایک ہی شے نہیں ہیں۔ سچ پوچھئے تو داستان میں راوی ہوتا ہی نہیں، صرف بیان کنندہ ہوتا ہے۔

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ داستان گو جب بھی داستان سناتا ہے تو وہ ہر بار اس داستان کو دوبارہ تصنیف کرتا ہے، اس معنی میں کہ سنانے کے دوران داستان ہر بار کچھ نہ کچھ بدل جاتی ہے۔ کوئی ضروری نہیں کہ ہر تبدیلی، یا کوئی بھی تبدیلی، جو داستان سنانے کا دوران عمل میں آئی ہے، بنیادی ہی تبدیلی ہو۔ لیکن کچھ اختصار، کچھ طوالت، کسی صورت حال پر کچھ تاکید اور زور میں کمی زیادتی، یا اختلاف، کسی پہلو کو زیادہ یا کم اہم قرار دینا، ایسی تبدیلیاں تو بہر حال ہو جاتی ہیں۔ اور ہر بار داستان گو ہم سے یہی کہتا ہے کہ وہ کسی اور کی بنائی ہوئی، یا تصنیف کی ہوئی، داستان سنا رہا ہے۔ یا پھر وہ یہ کہتا ہے کہ جو کچھ وہ بیان کر رہا ہے، وہ سب واقعی ہو چکا ہے۔ بقول میلکم لائنز، اگر ہمیں دنیا کو کسی با معنی تانے بانے کے نمونے پر بنا ہوا یقین کرنا ہے، تو پھر جو دنیا ہم داستان میں تعمیر کرتے ہیں، اسے بھی کسی نہ کسی صورت میں "حقیقت" سے منسلک ہونا ہوگا۔ اور اس کا سب سے آسان طریقہ وہی ہے جس کا ذکر میں نے ابھی کیا، کہ داستان گو ایک سطح پر تو ہر بار داستان کی تصنیف از سر نو کرتا ہے، اور دوسری سطح پر وہ یہ دعویٰ کرتا ہے کہ داستان کا مصنف میں نہیں، بلکہ کوئی

اور ہے، اور میں تو صرف یہ کر رہا ہوں کہ کتاب میں جو کچھ مجھے لکھا ہوا ملا ہے، یا جو کچھ روایتاً مجھ تک پہنچا ہے، میں اسے سامعین کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔ زبانی oral معاشرے میں، یا ایسے معاشرے میں، جہاں معاملات زیادہ تر زبانی طور پر انجام پذیر ہوتے ہوں، ایسا دعویٰ کچھ غیر معمولی بھی نہیں، کیوں کہ وہاں ہر شخص تو پڑھا لکھا تو ہوگا نہیں، اور نہ کتابیں اتنی آسانی سے دستیاب ہوں گی کہ ہر آدمی ان تک دسترس رکھ سکے۔

جیسا کہ ہم ابھی دیکھیں گے، داستان امیر حمزہ (طویل) کے داستان گو اکثر یہی دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ زمانۂ قدیم کے کسی مصنف، خاص کر فیضی، یا پھر کسی "صاحب دفتر" کا لکھا ہوا قصہ بیان کر رہے ہیں۔ لیکن ایک شکل اس سے بھی بڑھ کر یہ ہے کہ داستان گو کہتا ہے، یا اگر صاف لفظوں میں کہتا نہیں تو اس کے انداز میں یہ بات مضمر ہوتی ہے کہ جو واقعات میں سنا رہا ہوں، وہ درحقیقت پیش آچکے ہیں۔ یہ طریقہ ہماری داستانوں کے علاوہ اور تہذیبوں کے زبانی بیانیوں میں بھی استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ مثال کے طور پر، فرانسیسی داستانوں Li Romans de Bauduin de Sebours اور La Le Roman des Sept اور Chanson de Chevalier au Cygne Sages میں بار بار یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ جو کچھ بیان کیا جا رہا ہے، وہ سب کا سب بالکل سچ ہے۔ عربی داستان سیرت ذات الہمۃ میں کرداروں کو داستان کے اصل مصنف، یا اصل راوی، سے بات کرتے ہوئے دکھایا جاتا ہے۔ داستان امیر حمزہ میں آج کے مذاق سے یہ بات بہت عجیب اور نامناسب لگتی ہے کہ اس میں جگہ جگہ مقامی اور واقعی لوگوں، جگہوں، اور شاعروں کے نام لئے گئے ہیں۔ مثلاً احمد حسین قمر کی یہ خاص عادت ہے کہ جب کوئی غزل محفل میں گائی جاتی ہے، تو بسا اوقات وہ خود ہی شاعر کا نام بتا دیتے ہیں، کہ مغنیہ نے فلاں شاعر کی غزل گائی۔ اور کہیں کہیں تو دو کرداروں کے درمیان مختلف شعرا کے بارے میں بحث اور گفتگو بھی ہوتی ہے۔ یا کسی شہزادی کا دل گھبراتا ہے تو وہ کسی شاعر،

مثلاً جلال لکھنوی، کا دیوان اٹھا لیتی ہے۔ بیان کنندہ اور سامعین کے درمیان کئی طرح کے رشتے ہوتے ہیں، اور ہم ان کا مطالعہ مناسب وقت پر کریں گے۔ انھیں رشتوں میں سے ایک کا تقاضا یہ بھی ہوتا ہے کہ داستان گو اپنے ممدوح، یا استاد، کا کلام یا خود اپنا کلام داستان میں یوں شامل کرے گویا وہ اس کے بیانیے کا فطری حصہ ہے۔

یہی حال داستان کے جغرافیے کا ہے۔ تمام زبانی بیانیوں کی صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ کسی ایک مقام، یا کسی ایک ملک، سے شروع ہوتے ہیں، اور داستان جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے، اس میں نئی نئی جگہوں، نئے نئے ملکوں اور مملکتوں کا اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ ہماری داستان امیر حمزہ اس معاملے میں بھی دنیا کی داستانوں میں عدیم النظیر ہے کہ اس کا آغاز بیک وقت دو جگہوں، اور دو ملکوں، سے ہوتا ہے۔ ایک طرف تو مدائن کا شہر ہے، جسے ہم ایران میں فرض کر سکتے ہیں، اور دوسری طرف ملک عرب، اور اس کا شہر مکۂ مکرمہ ہے۔ لیکن بات یہاں بھی تمام نہیں ہوتی، کیوں کہ ملک عرب میں امیرِ حمزہ کی پیدائش کے فوراً بعد کے واقعات پردۂ قاف پر پیش آتے ہیں۔ ادھر نوشیرواں کی شادی ملک چین میں ہوتی ہے، اور اس طرح چین بھی داستان کے جغرافیے میں داخل ہو جاتا ہے۔ تھوڑے عرصے بعد امیر حمزہ کو ہندوستان کا سفر پیش آتا ہے۔ وہاں کے بادشاہ لندھور بن سعدان "خسرو ہندوستان" کے حالات کے سہارے ہم سراندیپ تک پہنچتے ہیں۔ (بعد میں امیر حمزہ اور عمرو کے ساتھ ہم کو دوبارہ ہندوستان اور سراندیپ جانے کا موقع ملتا ہے۔)

عام طور پر داستانوں کا جغرافیہ ایک مرکزی نقطے سے شروع ہو کر متحد المرکز، لیکن پھیلتے ہوئے دائروں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ داستان امیر حمزہ کی یہ خصوصیت انوکھی ہے کہ اس میں کئی دائرے ہیں، اور ان میں سے اکثر کے مرکز الگ الگ ہیں، اور بعض دائرے ایک دوسرے کو کاٹتے اور ایک دوسرے کے مدار میں داخل ہوتے رہتے ہیں۔ داستان کا جغرافیہ، ظاہر ہے کہ اصل مصنف سے زیادہ بیان کنندہ اور اس کے سامعین کے علم

کا تابع ہوتا ہے۔ زبانی پن کی خصوصیت یہاں بھی کام آتی ہے، کہ داستان کے ہر بیان، یا اس کی ہر روایت، میں اس بات کی آزادی رہتی ہے کہ نئے نئے ملکوں اور مقامات کا اضافہ کیا جائے، اور یہ ضروری نہ قرار دیا جائے کہ ہر ملک کا حدود اربعہ اور جاے وقوع کسی نقشے، یا کسی کتاب میں مل سکے۔

لہٰذا داستان کے بارے میں ایک اہم بات یہ ہے کہ بیان کنندہ خود کو ذمہ داری سے آزاد ٹھہرانے کا حق رکھتا ہے۔ اب وہ جو بھی بیان کرے، اس کے پیچھے کوئی بااقتدار شخصیت ہو گی، اور وہ شخصیت اس کی داستان کی سچائی کی ذمہ دار ہو گی۔ یہ شخصیت علامتی بھی ہو سکتی ہے، اور حقیقی بھی۔ مثال کے طور پر، داستان امیر حمزہ کی "تصنیف" کے بارے میں ہم جن بیانات سے دوچار ہوتے ہیں، ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں:

> (ا) بعضے از خردمندان کامل درایت، و جمعے از دانشمندان عالی مرتبت، از آثار وقوع ایں اشیا چنیں بہ اظہار رسانیدہ اند کہ بعد از شہادت یافتن شیر بیشہ ہیجا، بعضے از اوقات سرور کائنات چوں از در خانہء عم بزرگوار خود گذشتے، بعضے از عظماے خواتین عرب کہ دراں حوالی مقیم بودند، دائم بہ زبان حال غزوات و مردانگی ہاے آں سرور اہل ہیجا را یاد کردہ، نوحہ می کردند۔ تا بہ استماع ایں کلمات، سید ابرار در آں موضع توقف را اجمال صواب می دیدند۔ و راوی ایں امر غریب عمر[کذا] بن امیہ زمری[کذا] ست... تا زمانے کہ مولانا مسعود مکی، کہ یکے از فصحاے

عرب بود، سر رشتہء ایں کلمات متین بدست او افتادہ،
مشارٌ الیہ چیزے چند براں افزودہ۔ و دراں زماں،
مردم بہ ناسزاے حضرات قیام می نمودند...چوں
آں جناب ایں حال مشاہدہ نمود، رائے پسندیدہء او
آں قرار یافت کہ ... ہر روز مجملے ازیں حکایت...
[پیش] عوام بگذرانند، تا شاید ازاں امر شنیع باز
آیند... و بعضے برانند کہ از خلفاے بنی عباس، یکے را
مرض سرسام بہم رسید، و ہیچ وجہ رفع آں نمی شد۔
جمعے بہ تصنیف ایں کتاب مشغول شدند۔ و ایشاں،
ہفت حکیم ارسطو دانش اند، مثل ارفیانوش،
و یرنیقانوش و جامارو پی، و نافولسونی، کہ از عظماے
حکماے خلفاے بنی عباس بودند، ایں حکایت را وضع
کردند۔ و جمعے ازایشاں، در خدمت آں شہریار ذوی
الاقتدار، شب و روز در خواندن ، جدوجہد بہ
اظہار رسانیدہ اند، تا آں صاحب سعادت را از آں
مرض شفا شد... در زمان ملوک سامانیہ، ترجمہء ایں
افسانہ را بہ لغت فرس آوردہ اند۔ و اکثر اہل فن
برانند کہ واضع ایں افسانہء غریب بہ زبان
فرس، مولانا ابو المعالی نیشاپوری، و مولانا جلال
بلخی.... ایں را بہ لباس ہستی مزین گردانیدہ اند۔ و
مولانا سلطان حسین مشتاقی، کہ یکے از اکابر قصہ خوا

نانست، از اول قصہ تا گرفتن ایرج، از او بہ صحت پیوست۔"("زبدۃ الرموز" نسخہ ءخدا بخش، ورق ا، صفحہ ۲)۔

ترجمہ

خرد مندان کامل درایت میں سے بعض، اور دانش مندان عالی مرتبہ میں سے ایک گروہ نے ان چیزوں کے واقع ہونے کے آثار کے بارے میں یوں اظہار کیا ہے کہ شیر بیشہ ء جنگ [حضرت امیر حمزہ] کی شہادت کے بعد جب سرور کائنات ﷺ اپنے چچا کے گھر پر سے کبھی کبھی گذرتے، تو عرب کی بعض خواتین عظمیٰ جو وہاں مقیم تھیں، ہمیشہ زبان حال سے ان سرور جدا ل[جناب حمزہ] کے غزوات اور مردانگیوں کو یاد کر کے نوحہ کرتی تھیں۔ اور ان کلمات کو سن کر سید ابرار ﷺ کبھی کبھی وہاں ٹھہرنا مناسب گردانتے تھے۔ اور اس انوکھی بات کے راوی عمر[کذا] بن امیہ زمری[کذا] ہیں... جب مولانا مسعود مکی، جو فصحاے عرب میں سے ایک تھے، ان کے ہاتھ ان کلمات متین کا سر رشتہ آیا [تو] انھوں نے اس میں کچھ اضافہ کیا۔ اور اس زمانے میں لوگ، حضرات [اہل بیت؟] کے بارے میں نامناسبات پر قائم تھے... اور ان [مولانا مسعود] کی رائے پسندیدہ

میں یہ ٹھہری کہ روزانہ اس قصے میں سے لوگوں کو مجملاً کچھ سنائیں، کہ شاید لوگ اس طرح اس فعل شنیع سے باز آئیں... اور بعضوں کا کہنا ہے کہ خلفائے بنی عباس میں سے کسی کو مرض سرسام لاحق ہوا، اور کسی صورت اس کا دفعیہ نہ ہوتا تھا۔ تب لوگوں کا ایک گروہ اس کتاب کی تصنیف میں مشغول ہوا۔ اور یہ لوگ سات حکما تھے، جو ارسطو کے برابر دانش مند تھے، اور خلفائے بنی عباس کے عظیم حکما میں تھے۔ ان کے نام ہیں: ارفیانوش، ریئیقانوش، جامارو یسی، نافولسوفی۔ ان لوگوں نے یہ داستان بنائی۔ اور ان میں سے کچھ لوگ اس شہریار ذی اقتدار کی خدمت میں دن رات، اس کو پڑھتے، اور اس جدو جہد کا بیان کرتے رہے، یہاں تک کہ اس صاحب سعادت کو شفا حاصل ہوئی... اور ملوک سامانیہ کے زمانے میں اس افسانے کو زبان فارسی میں منتقل کیا گیا۔ اور اکثر اہل فن کا کہنا ہے کہ فارسی زبان میں اس انوکھے افسانے کو بنانے والے مولانا ابوالمعالی نیشاپوری، اور مولانا جلال بلخی ہیں، جو کہ استادان زمانہ میں سب سے اوپر ہیں، اور اس علم میں مہارت تامہ رکھتے ہیں، انھوں نے اس [داستان] کو لباس ہستی سے مزین کیا۔ اور مولانا سلطان حسین مشتاقی کہ اکابر قصہ خوانوں میں سے ہیں، انھوں نے اول سے

لے کر ایرج کی گرفتاری تک اس قصے کی تصحیح کی۔
(۲) راویان اخبار و ناقلان آثار، املح الظرفا وافصح الفصحا، مولانا ابوالمعالی نیشاپوری، و شعیب ترشی[زی]، خواجہ عبدالقادر مراغہ، و مسعود مکی، جلال بلخی، و نصر بازرگان ترمذی، و رازی ابن رازی چنیں روایت کردہ اند۔ (''زبدۃ الرموز''، نسخہء خدابخش، ورق ۲، صفحہ ۳)۔

(۳) ان کے علاوہ ''زبدۃ'' میں جگہ جگہ کئی ''استادوں'' یا داستان گویوں کے نام نظر آتے ہیں، مثلاً مولانا حسین مشتاقی (ممکن ہے یہ سلطان حسین مشتاقی ہوں، جن کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ ممکن ہے یہ کوئی اور شخص ہوں)، مولانا حاجی قصہ خواں قزوینی۔ (''زبدۃ'' کا داستان گو اپنا نام ''حاجی قصہ خواں ہمدانی'' بتاتا ہے۔ بظاہر یہ قزوینی حاجی قصہ خواں کوئی اور ہی ہے۔) ایک جگہ صرف ''مولانا حاجی قصہ خواں'' لکھا ہے، لیکن فحوائے کلام سے صاف ظاہر ہے کہ یہ بھی کوئی اور شخص ہے، کیوں کہ اس کا ذکر واحد غائب کے صیغے میں کیا گیا ہے۔) عبدالقادر مراغہ ای۔ (یہ یقیناً وہی ہوں گے جن کا ذکر ابھی ''عبدالقادر مراغہ'' کہہ کر کیا گیا ہے۔) ان کے علاوہ جگہ جگہ ''بعضے استادان ایں فن''، یا ''روایت بعضے دیگراں'' کا بھی ذکر آتا ہے۔

(۴) یہ قصہ محمود غزنوی کے وقت میں "راویان شیریں کلام" نے ترتیب دیا تھا۔ (خلیل علی اشک)۔

(۵) اس قصے کی بنیاد محمود غزنوی کے وقت سے ہے۔ اسے اس غرض سے ترتیب دیا گیا تھا کہ اس کے ذریعہ "ہر طرح کی خلقت کا حال معلوم ہوتا ہے، اور منصوبہ لڑائی اور قلعہ ستانی وملک گیری کا، خیال میں آتا ہے۔" (غالب لکھنوی)۔

(٦) داستان امیر حمزہ، صاحب قراں قصہ ایست معروف و مشہور در عرب و عجم، وبہ روایات مختلف۔ اما اصح روایات آنست کہ از عباس رضی اللہ عنہ رسیدہ است، کہ او برادر بزرگ حمزہ بود، و ہمیشہ ہمہ جا ہمراہش بود۔ وحمزہ، صاحب قراں، و عباس رضی اللہ عنہما، و ابو طالب، اودران حضرت رسالت پناہ ﷺ بودند۔ حضرت رسالت ہر گاہ کہ دل تنگ می شدند، ایں قصہ را از عباس می پرسیدند... وبہ روایتے آں کہ چوں درزمان دولت بنی امیہ، اعلام کفر و شقاوت، ولوائے ظلم وعداوت نسبت بہ اہل بیت بلند شد... و... امر نمود کہ امیر المومنین علیہ السلام واہل بیت اورا دشنام دہند، و

... ملا علی و ملا حسین نام، کہ از دانشمندان آں زماں بودند، و از دوستان اہل بیت، با جمعے دیگر از دانایان، ایں داستان را از کتب سیر و تواریخ وضع و جمع کردند، و کتابے ساختند، و در بازارہا و قہوہ خانہ ہا بر مردم می خواندند۔ و عوام الناس چوں ایں قصہ را شنیدند، رغبت کردند و قدرے از ذکر و فکر و تبرائے اہل بیت افتادند۔ ("رموز حمزہ" صفحہ ۲ تا ۳)۔

ترجمہ

داستان امیر حمزہ عرب اور عجم میں مشہور قصہ ہے۔ اس قصے کی بہت سی روایتیں ہیں۔ لیکن صحیح ترین وہ ہے جو حضرت عباس رضی اللہ عنہ سے ہم تک پہنچی ہے۔ آپ بڑے بھائی تھے جناب حمزہ کے، اور ہر جگہ ان کے ساتھ رہتے تھے۔ اور حمزہ، صاحب قراں، اور عباس رضی اللہ عنہما، اور ابو طالب، حضرت رسالت پناہ صلی اللہ علیہ و سلم کے والد بزرگوار کے بھائی تھے۔ اوز حضرت رسالت جب کبھی دل تنگ ہوتے تو اس قصے کو حضرت عباس سے سنتے تھے۔ اور ایک روایت یہ ہے کہ جب امویوں کے دور میں اعلام کفر و شقاوت، اور اہل بیت رسالت صلی اللہ علیہ و سلم کے خلاف ظلم، اور عداوت، کے جھنڈے بلند ہوئے... اور... حکم دیا کہ امیر المومنین علیہ السلام

اور ان کے اہل بیت کو گالیاں دی جائیں... تو ملا علی
اور ملا حسین نام کے دو صاحبان، جو اس زمانے کے
مرد دانش مند، اور دوستان اہل بیت تھے، انھوں نے
اور کچھ داناؤں کے ساتھ مل کر اس داستان کو کتب
سیر و تواریخ سے وضع اور جمع کیا، اور ایک کتاب بنا
ڈالی۔ اور وہ اسے بازاروں اور قہوہ خانوں میں لوگوں
کے سامنے سناتے۔ جب عوام الناس نے اس قصے کو
سنا، ان کو اس میں رغبت ہوئی، اور وہ ذکر و فکر و
تبرائے اہل بیت سے تھوڑا ر کنے لگے۔ [مندرجہ بالا
روایت میں پہلی دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے دو
حصے، یا دو شکلیں ہیں، اور پہلا حصہ، دوسرے
سے بالکل مختلف ہے۔ پہلا حصہ کسی سخت سنی کا بنایا
ہوا لگتا ہے، اور دوسرا کسی سخت شیعہ کا۔ اس طرح
"رموز" کے مصنف (یا مرتب، یا داستان گو) نے
دونوں ہی فرقوں کو راضی رکھنے کا انتظام کر لیا،
اور اس بات کی بالکل پروا نہ کی کہ دونوں حصوں میں
کسی بھی قسم کی مطابقت نہیں ہے۔ دوسری اہم
بات یہ کہ روایت کے دوسرے حصے، یا دوسری شکل،
میں بھی اس بات کا لحاظ رکھا گیا ہے کہ داستان کو ایک
طرف تو کتب تاریخ و سیرت سے جمع کیا ہوا بتایا گیا،
تو ساتھ ہی یہ بھی کہا گیا کہ یہ داستان "وضع"

بھی کی گئی ہے، یعنی خیالی ہے،(وضع کرنا= گھڑنا)۔ اس طرح فن داستان سازی کے بھی دونوں تقاضے پورے کر لئے گئے، کہ داستان کی بنیاد اصل پر بھی ہے، اور تخیل پر بھی]۔

(۷) داستان امیر حمزہ صاحب قراں، جس کی نسبت مشہور ہے کہ علامہ شیخ ابوالفضل[اور؟] فیضی نے جلال الدین اکبر بادشاہ دہلی کی تفریح طبع اور دل بہلانے کے واسطے زبان فارسی میں ... تصنیف کیا۔ (''نوشیرواں نامہ''، جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس، ۱۸۹۳، صفحہ ۲۷۷ پر پبلشر کا بیان)۔

(۸) اس دفتر داستان کو فیضی علیہ الرحمہ نے بہ زبان فارسی لکھا تھا، جس میں ایک ایک فقرہ بڑی داستانوں کا صرف پتہ تھا۔ اس میں سے میر احمد علی صاحب داستان گو نے اسی طلسم کو داستان کہنے والوں کے لئے پتے وار لکھا تھا۔ وہ بھی دستیاب ہونا کمال دشوار تھا۔ جاہ صاحب موصوف نے سعی بے شمار و تلاش بسیار فرما کر بہم پہنچایا۔ لیکن ان نشانات و پتوں کا سمجھنا بھی بہت مشکل تھا، کہ شرح کرنا۔ سچ

ہے کہ یہ میر صاحب ہی کا کام تھا، جس کو اس لطافت و حسن و خوبی سے تحریر کیا۔ (''طلسم ہوش ربا'' ، جلد دوم، مصنفہ محمد حسین جاہ، نول کشور پریس، کانپور، ۱۹۱۲، صفحہ ۹۶۰ پر جعفر حسین ہنر فیض آبادی کی تقریظ سے اقتباس۔)

(۹) راویان اخبار رنگین و ناقلان آثار حیرت آگیں مثل ملا جلال بیگ ہمدانی اس داستان میں اس طرح قلم فرسائی کرتے ہیں... (''تورج نامہ'' جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۰۶، صفحہ ۳۰۳)۔

(۱۰) عارفان رموز خوش بیانی و واقفان غموز نکتہ دانی مثل ملا حسین طوبیٰ، و حاجی شہاب الدین ہمدانی... داستان... کو اس طرح مرتبط کرتے ہیں.... (ایضاً صفحہ ۲۶۸)۔

(۱۱) جناب منشی نول کشور صاحب [نے] ارشاد فرمایا کہ 'برائے مہربانی جلد پنجم و ششم و ہفتم کتاب ''طلسم ہوش ربا''... تحریر فرمایئے... اگر قبل اس کے آپ سے نیاز ہوتا تو یہ جو چار جلدیں طبع ہوئی

ہیں، آپ ہی سے ان کا ترجمہ کراتے، اور لکھواتے... بہر نوع، ترجمہ کرنا آپ کو ضرور ہے۔' ہر چند کہ یہ حقیر اس تحریر کی لیاقت نہ رکھتا تھا، لیکن بہ فحوائے الامر فوق ا لادب، انکار نہ کر سکا، اور... تحریر و تالیف و ترجمہ ہر سہ جلد کا، اقرار کیا۔ (''طلسم ہوش ربا''، جلد پنجم، حصہ ء اول، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۸۹۳، صفحہ ۴ پر احمد حسین قمر کی تمہید سے اقتباس)۔

(۱۲) ''افراسیاب کو بھی ناگوار ہوا، کہا، 'اے اقوال، بس اس قدر یاوہ گوئی نہ کرو، طلسم کشا حلوا نہیں ہے... ان لوگوں کے اوصاف جنگ و جدل میں ملا فیضی و[ا] میر خسرو دہلوی نے سات طولانی دفتر تحریر فرمائے ہیں۔'...'' (''طلسم ہوش ربا''، جلد ششم، مصنفہ احمد حسین قمر، نول کشور پریس، لکھنؤ، غالباً اول ایڈیشن، ۱۸۹۲، صفحہ ۹۲۵)۔

مندرجہ بالا بیانات میں کئی اہم اور دلچسپ اصولی باتیں داستان کے بیان کنندوں کے بارے میں مل جاتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ ظاہر ہے کہ داستان کا مصنف یا راوی کوئی اور ہے، بیان کنندہ کوئی اور۔ لیکن اہم تر بات یہ ہے کہ داستان کے اصل مصنف کے بارے میں طرح طرح کی روایتیں ہیں۔ ان میں آپسی مطابقت بالکل نہیں۔ صرف ایک بات یہ ان

سب میں مشترک ہے کہ داستان کا بنانے والا، یا بنانے والے، جو لوگ بھی ہیں، وہ ہم سے بہت دور ہیں۔ ان کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کوئی بات نہیں کہی جا سکتی۔ موجودہ داستان گو، چاہے وہ حاجی قصہ خواں ہمدانی جیسا قدیمی بھی کیوں نہ ہو، اپنی طرف سے کوئی بات نہیں کہتا، اور وہ جو بھی کہتا ہے، اس کے ثبوت کے لئے وہ قدامت کی، یا تاریخ کی، سند لاتا ہے، یا کم سے کم ایسا دعویٰ رکھتا ہے کہ جو کچھ وہ کہہ رہا ہے، وہ اوروں کا بیان کیا ہوا ہے۔ وہ بار بار پرانے "راویوں"، یا "فن کے استادوں" کا ذکر کرتا ہے۔

احمد حسین قمر اور محمد حسین جاہ وغیرہ کا زمانہ آتے آتے داستان کی "سچائی" کا مفروضہ قائم کرنے کی غرض سے داستان کی "تاریخ" میں ایک اور عنصر داخل ہوتا ہے۔ وہ یہ کہ داستان کا مصنف کبھی ابوالفضل کو، اور اکثر فیضی کو بتایا جانے لگتا ہے، اور یہ تاثر پیدا کیا جاتا ہے کہ ہم لوگ تو محض "مترجم" ہیں۔ ہماری داستان اصلاً بہت ہی پرانی ہے، یا پھر وہ فیضی اور ابوالفضل جیسے حکما کی لکھی ہوئی ہے۔ اوپر "طلسم ہوش ربا" جلد دوم کے آخر سے جو اقتباس میں نے پیش کیا ہے، اس میں تصنیف، ترجمہ، تقلید، کے درمیان عجب تناؤ نظر آتا ہے۔ اب زمانہ تصنیف کا ہے، اور لکھنے والے / بیان کرنے والے دونوں کو اس بات کی فکر ہو چلی ہے کہ ہمیں "طبع زاد" داستان گو کہا جائے، محض مقلد نہیں۔ لیکن داستان کی شعریات میں داستان کی "تصنیف" کا کوئی مقام نہیں۔ داستان کی خوبی اور بڑائی اس بات میں ہے کہ وہ پہلے سے چلی آ رہی ہے۔ جاہ، اور قمر، اور تصدق حسین جو بار بار اپنے کو مترجم کہتے ہیں، تو اس کی وجہ احساس کم تری نہیں، جیسا کہ بعض لوگوں نے فرض کیا ہے۔ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ داستان کا تقاضا یہ ہے کہ اس کی جڑیں روایت اور قدیم الایام میں پیوست ہوں۔ داستان کے اصل "مصنف" یا "راوی" ہم سے جتنی دور ہوں گے، داستان کی وقعت اتنی زیادہ ہو گی۔

محمد حسین جاہ کے بارے میں جو اقتباس میں نے اوپر نمبر ۶ پر نقل کیا، اس میں مندرجہ ذیل باتیں قابل لحاظ ہیں:

(۱) اب یہ بات ہم سب جانتے ہیں کہ اصل
ایرانی/عربی داستان میں طلسم ہوش ربا کا وجود نہیں
ہے، اور اس کی پہلی روایت میر احمد علی نے رام
پور میں بیان (یا تصنیف) کی۔ محمد حسین جاہ کے
وقت میں بھی یہ بات کچھ ڈھکی چھپی نہ تھی۔ اس
کے باوجود ہنر فیض آبادی صاف صاف لکھتے ہیں کہ
اس داستان کو فیضی نے لکھا۔

(۲) لیکن فیضی نے صرف پتے (اشارے) چھوڑ
دیئے تھے، پوری داستان نہ لکھی تھی۔ ان اشاروں
میں میر احمد علی نے رنگ آمیزی کی، اور داستان
موجودہ شکل میں تیار کی۔ (لہٰذا یہ داستان بیک وقت
قدیم بھی ہے اور اس کا ایک جدید داستان گو بھی ہے)۔

خود طلسم ہوش ربا کی جو جلدیں محمد حسین جاہ نے لکھی ہیں، ان میں انھوں نے میر احمد علی کو اس داستان کا موجد بتایا ہے۔ ایک جگہ انھوں نے میر احمد علی کے شاگرد منشی انبا پرشاد کا بھی ذکر کیا ہے، بلکہ ایک واقعے کی روایت میں انھوں نے منشی انبا پرشاد کی روایت کو خاص اہمیت دی ہے۔ جاہ کہتے ہیں:

اس مقام پر صاحب دفتر نے تو یہ لکھا ہے کہ ملکہء
مذکور کو شاہ جادواں نے گرفتار کیا۔ لیکن انبہ پرشاد
صاحب جو ایک بڑے داستان گو لکھنو میں تھے، ان

کا بیان ہے کہ ملکہ ء مذکور کو عیار بچی نے آکر قید کیا۔
چنانچہ دونوں صاحبوں کی تقریر یہ احقر (جاہ)
تزئیق بیان بہ تصریح تمام بیان کرتا ہے۔

یہ اقتباس "طلسم ہوش ربا" جلد سوم، مصنفہ محمد حسین جاہ، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۹۳، کے صفحہ ۷۹۵ سے لیا گیا ہے۔ اس کے بعد جاہ نے صفحہ ۷۹۸ کے وسط تک "صاحب دفتر" کا بیان "نقل" کیا ہے۔ صفحہ ۷۹۸ کے وسط سے صفحہ ۸۰۰ کے وسط تک جاہ نے انھیں واقعات کو منشی انبا پرشاد کی روایت کے بموجب لکھا ہے۔ پھر جاہ کہتے ہیں:

یہ ماہ تابان فلک حسن تو اس طرح خسوف الم میں مبتلا
ہے۔ اس کے قید ہونے کو صاحب دفتر نے بھی لکھا
ہے۔ اب یہاں سے مقولہ ء صاحب دفتر اس طرح
ہے...

مندرجہ بالا اقتباسات سے جو باتیں ظاہر ہوتی ہیں، وہ حسب ذیل ہیں:

(۱) جاہ نے "صاحب دفتر" کا نام نہ لکھ کر اصل
داستان گو/داستان نویس/راوی کی شخصیت پر
حسب معمول پردہ ڈالے رکھا ہے، کہ یہ التباس
باقی رہے کہ اصل راوی کون ہے، فیضی، یا میر احمد
علی، یا کوئی اور؟

(۴) لیکن جاہ کو یہ ظاہر کرنے میں کوئی عار نہیں
کہ "لکھنو کے بڑے داستان گو" منشی انبا پرشاد کے
پاس بھی داستان کی کوئی روایت ہے، اور اس کی بھی
صحت یعنی validity اتنی ہی ہے جتنی "صاحب
دفتر" کی بیان کردہ روایت کی۔

اسی طرح، جاہ کو شیخ تصدق حسین کی بیان کردہ روایات کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں۔ کیوں کہ اصل معاملہ یہ ہے کہ داستان اپنی نوعیت کے اعتبار سے صحیح معنی میں "تصنیف بے مصنف" ہے۔ جس داستان گو کے پاس جو روایت ہے، وہ درست ہے، بشرطیکہ وہ منشائے داستان کے خلاف نہ ہو۔ زبانی بیانیہ بجائے خود لچک دار ہوتا ہے، اور اگر اسے بار بار، صدیوں کی مدت تک سنایا جاتا رہے تو اس کی لچک بڑھتی جاتی ہے۔ داستان کا کوئی "مستقل متن" established text نہیں ہوتا۔ "طلسم ہوشربا"، جلد سوم، صفحہ ۳۷۸ پر جاہ ہمیں بتاتے ہیں:

صاحب دفتر نے حال جہاں گیر نہیں لکھا ہے۔ بلکہ یہ
ٹکڑا میرے ایک دوست تصدق حسین نامی داستان
گو ہیں، انھوں نے بیان کیا تھا، اپنی طبیعت سے۔
اس کو داستان کہنے والوں نے پسند کر کے محفلوں میں
قصہ خوانی کی بیان کیا، اور ہر شخص نے لکھنو کے
سنا۔ پس میں نے بخیال اس کے کہ ناظرین
میرے کلام کے بھی اس داستان سے حظ اٹھائیں،

د نیز کوئی یہ نہ کہے کہ اتنا مضمون ہم نے قصہ خواں
سے زیادہ سنا تھا، اس کتاب میں وہ نہیں ہے۔

اب احمد حسین قمر کے الفاظ پر غور کریں، جو میں نے ان کی تمہید "طلسم ہوش ربا" جلد پنجم، حصہ اول سے اوپر نمبر ۱۰ پر نقل کئے ہیں۔ یہاں صاف ظاہر ہے کہ قمر کے خیالات پر نئے زمانے کا کچھ اثر ہے۔ وہ داستان کا اصل مالک اس شخص کو قرار دینا چاہتے ہیں، جس نے اسے قلم بند کیا ہے۔ لیکن داستان کی شعریات انھیں مجبور کرتی ہے کہ وہ خود کو مصنف نہ کہیں۔ چنانچہ وہ بات کو بنانے کی کوشش یوں کرتے ہیں:

(۱)... [آپ] تحریر فرمایئے۔
(۲)... آپ سے ترجمہ کراتے اور لکھواتے۔
(۳)... ترجمہ کرنا آپ کو ضرور ہے۔
(۴)... تحریر و تالیف و ترجمہ ہر سہ جلد [میں نے
اپنے ذمے لے لی]۔

صاف ظاہر ہے کہ احمد حسین قمر کھل کر دعویٰ نہیں کرنا چاہتے کہ وہ "طلسم ہوشربا" یا کسی بھی داستان کے "اصل" "مصنف ہیں، لیکن محمد حسین جاہ کے مقابلے میں وہ ذرا چھچھورے، یا بے صبرے ہیں، لہٰذا وہ طرح طرح کے قرینوں سے (جھوٹ یا سچ) یہ کہہ ڈالتے ہیں کہ میں ہی اصل مصنف ہوں۔ پھر بعد میں وہ اس کی وضاحت بھی کرتے ہیں، کہ فلاں فلاں چیزیں تو میں نے ہی داستان میں ڈالی ہیں، ورنہ یہ پہلے کہاں تھیں؟ "طلسم ہوش ربا"، جلد پنجم، حصہ دوم، مطبوعہ نول کشور پریس، صفحہ ۳۷۷ تا ۳۸۷

پر اپنے مخصوص اٹھلاتے ہوئے انداز میں قمر کہتے ہیں:

ترتیب ”طلسم ہوش ربا“ انواع طور سے واقع ہوئی۔ چونکہ حقیر پر تقصیر نے جلد پنجم سے اس ”طلسم ہوش ربا“ کو آغاز کیا، چار جلدیں اول تحریر ہو چکیں۔ اگر ابتدا سے تحریر کرتا، حالات سلطنت شہنشاہ لاچین .وبغاوت افراسیاب کے، و کیفیت مفصل طلسم ہوش ربا، وحالات لوح طلسمی تحریر ہوتے، کہ ناظرین پر بخوبی ظاہر ہو جاتا... بہ مشقت تمام اس ہوشربا کو ممکن کیا۔ جو صاحب اس کے مصنف مشہور ہیں، جناب میر احمد علی صاحب مرحوم و مغفور، انھوں نے چند اجزا تحریر فرمائے۔ وہ پردہء کتمان میں تھے۔ جب حقیر نے ان اجزا کو پایا، داستان ہائے لطیف و عیاری ہائے ظریف جا بجا بڑھائیں، قواعد درج کیے... بہت سی داستانیں اصل ہوش ربا کی نہیں ہیں، مجھ کو دستیاب ہوئیں، میں نے تحریر کیں۔ یہ داستان ہائے [با] تمکین، فصاحت آئین، تصنیف کر کے ”ہوش ربا“ کو ہوشربا بنایا۔ یہ ان [محمد حسین جاہ؟] کے قلم سے نہیں معلوم کس وجہ سے نہ نکلا، یا تعصب نے تحریر کرنے نہ دیا، کہ یہ کل داستانیں تصنیف کردہء منشی احمد

حسین صاحب ہیں... بیان کرنا داستان کا بہت شاق
ہوتا ہے، مجبور ہوں کہ اس فن خاص داستان سرائی
میں رئیسان عظام طلب فرماتے ہیں۔ ترک مناسب
نہ جان کر یہ مجبوری اختیار کیا۔ ورنہ شائع ہونا اس
طلسم ہوش ربا کا کسی طرح منظور نہ تھا۔ انشاء اللہ تا
بہ جلد ہفتم اگر حقیر ہی نے لکھا تو راز و نیاز طلسم ہوش
ربا بہ تصریح تحریر کروں گا۔

مندرجہ بالا طویل اقتباس کی ضرورت اس لئے پڑی کہ اس کے ذریعہ بہت سی باتیں کھلتی ہیں۔ اول یہ کہ قمر کو یہ بھی گوارا نہیں کہ محمد حسین جاہ تو کیا، میر احمد علی کا بھی نام "طلسم ہوشربا" کے اصل داستان گو کی حیثیت سے لیا جائے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ جاہ نے میرا نام اس لئے نہ لکھا کہ انھیں میرے خلاف تعصب تھا۔ ورنہ اس داستان کا حقیقی مصنف میں ہوں۔ لیکن دوسری ہی سانس میں وہ کہتے ہیں کہ میں نے محض چند اجزا بڑھائے، اور میر احمد علی کے لکھے ہوئے اجزا کسی کے پاس تھے نہیں۔ مجھے مل گئے تھے، میں نے انھیں آراستہ و پیراستہ کیا۔ (یہ نہیں بتایا کہ ملے کہاں سے، اور کس کے ذریعہ؟) بہر حال، نئے زمانے کے فیشن میں مبتلا ہونے کے باعث انھیں اس بات کی فکر تو ہے کہ انھیں داستان گو کی جگہ مصنف (یعنی بیان کنندہ کی جگہ راوی) قرار دیا جائے، لیکن وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ داستان کی فطرت ہی اسرار اور قدامت کا تقاضا کرتی ہے، اس لئے وہ نہ تو کھل کر یہ دعویٰ ہی کرتے ہیں کہ سارے کا سارا میرا ہے (اور یہ دعویٰ بہر حال غلط ہی ہوتا)، اور نہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ دوسرے داستان گویوں کی طرح میں نے بھی پہلے سے حاصل شدہ داستان میں اپنی رنگ آمیزیاں کی ہیں۔ لہٰذا وہ یہ افسانہ گڑھتے ہیں کہ میر احمد

علی کے تحریر کردہ اجزا، وہ جیسے بھی تھے، "پردۂ کتمان" میں تھے، اور میں نے انھیں دریافت کیا۔ اس طرح دونوں باتیں ایک حد تک پوری ہو گئیں۔ یعنی داستان کی روایاتی قدامت، اور کسی کو اس کے آغاز کے بارے میں ٹھیک سے معلوم نہ ہونا بھی ثابت ہو گیا، اور یہ بات بھی (کم سے کم خود قمر کے خیال میں) طے پا گئی کہ منشی احمد حسین قمر بہت بڑے مصنف بھی ہیں۔ (لطف یہ ہے کہ جیسا ہم نے پہلے دیکھا، قمر نے اوپر نمبر ۱۰ پر خود افراسیاب کی زبان سے کہلایا ہے کہ داستان امیر حمزہ کے اصل خالق نہ صرف فیضی، بلکہ خسرو بھی ہیں)۔

احمد حسین قمر کی اس کشمکش کا سب سے اچھا اظہار "ہوش ربا" کی جلد ششم میں ہوا ہے۔ اب تک تو جو دعاوی اور اعلانات کئے جا رہے تھے، ایسی تحریروں کی بنیاد پر تھے جن کا وجود نہ تھا (خسرو، ابوالفضل، فیضی، وغیرہ کی تحریریں، محمود غزنوی کے زمانے کے راویان شیریں بیان کی تصنیفات، عم رسول حضرت امیر حمزہ کے مہمات وحالت پر مبنی حضرت عباس رضی اللہ عنہ کی کہی ہوئی کہانیاں، ملا علی اور ملا حسین کی لکھی رسنائی ہوئی داستانیں، میر احمد علی کی "طلسم ہوشربا"، جس کا کوئی تحریری وجود نہیں، وغیرہ)، لہٰذا داستان کی قدامت اور اس کے پراسرار سرچشموں کے بارے میں سب دعوے "صحیح" تھے، یعنی داستان گوئی اور داستان سازی کے تقاضوں پر پورے اترتے تھے۔ اب خدا کا کرنا ایسا ہوا کہ فارسی "رموز حمزہ" ایران میں چھپ گئی (۱۲۶۴ ہجری مطابق ۱۸۴۸)، اور ہندوستان میں بھی دستیاب ہونے لگی۔ (جیسا کہ ہم نے اوپر دیکھا، غالب نے اسی مطبوعہ نسخے کو پڑھا ہوگا۔) ظاہر ہے کہ مطبوعہ کتاب تو کوئی قدیمی، پراسرار شے نہیں۔ قمر نے اس سے استفادہ کیا ہو، یا نہ کیا ہو، لیکن پڑھے لکھے لوگوں کو یہ گمان ضرور گذر سکتا تھا کہ قمر کی داستان گوئی کا سرچشمہ سارے کا سارا اتنا قدیم نہیں کہ اس کا مرتبہ "اصل، تاریخی" داستان کے برابر ٹھہرایا جا سکے۔ اب دیکھئے "طلسم ہوش ربا"، جلد ششم کے

آخر میں قمر کیا کہتے ہیں۔ (مطبوعہ نول کشور پریس، کانپور، ۱۸۹۳، صفحہ ۱۳۷۳):

کتابیں دفاتر "نوشیرواں نامہ"، تصنیف ملا فیضی کی بہ جستجوے کمال حاصل ہوئیں۔ بلکہ جناب فیض مآب شہنشاہ طہران نصیر الدین شاہ بہادر خلد اللہ ملکہ نے معرفت تاجران ہندوستان کے، ہفت دفتر طلب کئے۔ اپنے یہاں کے شاعروں، کامل و اکمل اہل زبان سے ترتیب کرائے، دو جلدوں میں ساتوں دفتر بہ فصاحت و بلاغت بہ زبان فارسی تحریر ہوئے۔ ساٹھ ساٹھ روپیہ کو ایک ایک جلد طبع ہو کر فروخت ہوئی۔ وہ دونوں جلدیں بھی عنایت خدا سے حقیر کو بہم پہنچیں، کہ جس [کذا] کا نشان شہر لکھنو میں کسی کے پاس نہیں ہے۔ اب تک یہ دفاتر پردہء کتمان میں ہیں۔ بادشاہ موصوف نے ترتیب کرائے۔ ان کی صفت کیا تحریر ہو؟ علاوہ ان دفاتر کے، اور کتب ہاے قصہ جات بھی موجود ہیں، کہ جن کے نام سے بھی کوئی واقف نہیں ہے، مثلاً "ابا مسلم"، و "مختار نامہ" و "مسیب نامہ" بھی ممکن ہیں۔ اور تحریر "ہوش ربا" میں بھی حوصلہ رہ گیا۔ اول کی ہر چہار جلد ہاتھ سے حقیر کے نہیں لکھی گئیں۔

لہٰذا اگر کوئی داستان امیر حمزہ ایران میں چھپ کر شائع بھی ہوئی تو کیا ہوا؟ وہ تو ہندوستان کے ہی دفاتر تھے جو بادشاہ ایران (بادشاہ کا نام غلط لکھا ہے۔ "نصیر الدین" کی جگہ "ناصر الدین" چاہیئے) نے منگوا کر اپنے یہاں کے اہل زبان سے دوبارہ ترتیب دلائے۔ (یہ بات مشکوک ہے کہ ناصر الدین شاہ قاچار نے "اصل دفاتر" ہندوستان سے منگوائے تھے۔ یا یہ کہ اس نے اپنے یہاں کے "اہل زبان" شعرا وغیرہ سے داستان کو دوبارہ لکھوایا۔ ہاں اتنی بات ضرور ہے کہ طہرانی "رموز حمزہ" کی اشاعت پرویز مرزا، ابن ناصر الدین شاہ قاچار کے حکم سے ہوئی۔) اور دوسرا معاملہ یہ کہ وہ مطبوعہ داستان بھی لکھنؤ میں کسی کے پاس نہیں، "پردہء کتمان" میں ہے۔ (خیال رہے کہ میر احمد علی کی داستان کے بارے میں بھی قمر نے بعینہ یہی لفظ کہے تھے۔) "نوشیرواں نامہ" لکھی شیخ تصدق حسین نے، اور اس پر حق غالباً احمد حسین قمر کا ہے، کیوں کہ بقول قمر، "کتابیں دفاتر نوشیرواں نامہ... بہ جستجوے کمال حاصل ہوئیں۔" (کسے حاصل ہوئیں، یہ واضح نہیں کیا، لیکن فحوائے کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ خود ان کو حاصل ہوئیں)۔ مزید برآں یہ کہ کچھ ایسی بھی داستانیں ہیں جن تک منشی احمد حسین قمر کی رسائی ہے، جب کہ عام لوگوں، بلکہ خواص نے بھی، ان کے نام تک نہیں سنے ہیں۔

قمر کے لاف و گزاف کو نگاہ میں رکھیے، اور پھر دیکھیے کہ صاحبان مطبع نول کشور، اس داستان امیر حمزہ کے بارے میں روز اول ہی سے کیا کہہ رہے ہیں۔ "طلسم ہوش ربا" جلد پنجم، حصہء دوم، مطبوعہء ۱۸۹۳ (جس میں ہم احمد حسین قمر کے بلند بانگ دعوے ابھی دیکھ چکے ہیں کہ سب میرا لکھا ہوا ہے)، اس کے صفحہ ۸۸۷ پر مطبع نول کشور کا حسب ذیل اعلان کس قدر توجہ انگیز ہے:

اس داستان عظیم الشان کے آٹھ دفتر ہیں۔ دفتر اول

"نوشیرواں نامہ" دو جلد میں، دفتر دوم "کوچک باختر" ایک جلد میں، دفتر سوم "بالا باختر" ایک جلد میں، دفتر چہارم "ایرج نامہ" دو جلد میں، دفتر پنجم "طلسم ہوشربا" سات جلد میں، دفتر ششم "صندلی نامہ" ایک جلد میں، دفتر ہفتم "تورج نامہ" دو جلد میں، دفتر ہشتم "لعل نامہ" ایک جلد میں۔ منجملہ ان کے، "نوشیرواں نامہ" جلد اول، اور "کوچک باختر"، اور "ایرج نامہ" جلد اول چھپ کر تیار ہے اور برابر فروخت ہو رہا ہے۔ اور "نوشیرواں نامہ" جلد دوم، اور "بالا باختر"، اور "ایرج نامہ" جلد دوم قریب الاختتام ہے۔ اور باقی ہر سہ دفتر، "صندلی نامہ" و "تورج نامہ" و "لعل نامہ" کے بھی ترجمہ و طبع کا انتظام ہو رہا ہے۔ اور دفتر "طلسم ہوشربا" کی ساتوں جلدیں، جن کی اول چار جلد کا ترجمہ ماہر ہمہ داں منشی محمد حسین جاہ مرحوم نے، اور آخری تین جلد کا ترجمہ استاد داستان گویاں منشی احمد حسین قمر سلمہ نے از جانب مطبع فرمایا، قدر دانان کے ذوق سلیم سے تھوڑے ہی عرصے میں ہاتھوں ہاتھ فروخت ہو گئیں، اور نوبت طبع مکرر کی آ گئی۔

اس اعلان میں ہم کو یہ بتایا گیا ہے کہ داستان کی بہت سی جلدیں تیار ہیں، اور بعض تیار ہو رہی ہیں۔ داستان گویوں اور ان کی لکھی ہوئی داستانوں کی فہرست ہمیں بتاتی ہے

کہ "نوشیرواں"، "کوچک"، "بالا"، "ایرج"، "لعل"، یہ سب تصدق حسین نے لکھیں۔ "صندلی" کے مصنف اسمٰعیل اثر ہیں۔ اور یہ کہ ان میں سے حسب ذیل داستانیں ۱۸۹۱ تک لکھی اور چھاپی جاچکی تھیں:

نوشیرواں اول

کوچک باختر

ایرج نامہ اول

ہوشربا کی ساتوں جلدیں، (در اصل آٹھ جلدیں، کیوں کہ جلد پنجم کے دو حصے ہیں)۔

اور حسب ذیل جلدیں چھپنے اور شائع ہونے والی تھیں:

نوشیرواں دوم (تاریخ اشاعت ۱۸۹۸/۱۸۹۹)

بالا باختر (تاریخ اشاعت ۱۸۹۹)

ایرج دوم (تاریخ اشاعت غالباً ۱۸۹۳)

ان حقائق کی روشنی میں احمد حسین قمر کی ڈینگیں محض کھوکھلی ڈینگیں ثابت ہوتی ہیں۔ (یہ بھی خیال رہے کہ صاحبان مطبع کے بیان کے بموجب سب داستانیں ترجمہ ہیں۔ یعنی وہ اس بات کو قائم رکھنا چاہتے ہیں کہ داستان کی جڑیں عہد پارینہ میں ہیں)۔

واقعہ یہ ہے کہ داستان کے آٹھ دفتر بہت پہلے سے چلے آرہے تھے، اور ہر دفتر میں کتنی جلدیں ہوجائیں گی، یہ بھی کم و بیش طے تھا۔ ان جلدوں کو کون لکھے گا، یہ بات شاید پوری طرح مقرر نہ تھی۔ اگر محمد حسین جاہ اور نول کشور میں اختلافات نہ ہوجاتے تو

ممکن ہے سارا کام جاہ کے ہی سپرد ہوتا۔ اور کوئی ضروری نہیں کہ جاہ (یا کوئی اور داستان گو) تفصیل کے اعتبار سے وہی کچھ لکھتا جو قمر اور تصدق حسین نے لکھا۔ (یعنی داستان کی مجموعی صورت تو وہی ہوتی جو اس وقت ہے، لیکن اس کی تفصیلات کا مختلف ہونا بلاشبہ ممکن تھا۔ ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ "طلسم ہوشربا" جلد سوم میں محمد حسین جاہ نے دو واقعات بہ روایت انبا پرشاد و تصدق حسین بیان کئے ہیں۔

مختصراً یہ کہ داستان، اور خصوصاً داستان امیر حمزہ، کی فطرت ہی یہ ہے کہ اس کی تخلیق کے لئے کسی واحد مصنف، یا خاص مصنفین، کے وجود کا دعویٰ کیا جائے۔ لیکن وہ مصنف/مصنفین کسی بہت دور کے زمانے کے ہوں گے، اور ان کے بارے میں کوئی تاریخی ثبوت نہ ہوگا۔ صرف روایت یا شہرت، یا ازمنۂ گذشتہ سے وجود رکھنے والے عقائد و مشتہرات کا ذکر ہوگا۔ اب ہم لوگ، آج کی رسومیات کی پابندی کرتے ہوئے داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدوں کے مصنفوں کے طور پر ان لوگوں کا ذکر کرتے ہیں جن کے نام ان جلدوں کے سرورق پر درج ہیں۔ ورنہ سچی بات یہ ہے کہ یہ فیصلہ کرنا بہت مشکل، اور تقریباً غیر ضروری ہے کہ ان طول طویل جلدوں میں کسی خاص "مصنف" کا واقعی حصہ کتنا ہے۔

اس معاملے پر مزید غور کرنے کے لئے ان جلدوں کو بھی ذرا دیکھیں جن میں بیان کردہ داستانیں اغلباً اصل دفتر کا حصہ نہ تھیں، اور وہ سرا سر ہندوستان (لکھنؤ؟ رام پور؟ دہلی؟) میں ہی وضع کی گئیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان میں مندرج واقعات کی منطق اور ان کے وجود کا امکان اصل دفتر میں بھی موجود ہیں۔ مثلاً ہم دیکھ چکے ہیں کہ "صندلی نامہ" میں امیر حمزہ کے بیٹے حمزۂ ثانی کی پیدائش ہوتی ہے، اور صاحب قرانی کا مرتبہ بھی حمزۂ ثانی کو ملتا ہے۔ لہٰذا اگر امیر حمزہ کے بعد ان کی اولاد میں سے کوئی شخص صاحب قران ثانی بن سکتا ہے، تو صاحب قران ثانی کے بعد حمزۂ اول، یا حمزۂ ثانی وغیرہ،

کی اولاد سے صاحب قران ثالث، رابع، وغیرہ بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ اور ان داستانوں میں، جو اصل دفتروں کا حصہ نہیں تھیں، ہوتا بھی یہی ہے کہ حمزہء ثانی بن حمزہء اول کی صاحب قرانی کے بعد بدیع الملک بن نور الدہر بن بدیع الزماں بن حمزہء اول کو صاحب قرانی ملتی ہے۔ اور پھر ان کے بعد صاحب قرانی کا مرتبہ عادل کیواں شکوہ بن رستم علم شاہ بن حمزہء اول کو تفویض ہوتا ہے۔ (یہ فیصلہ "گلستان باختر" جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۹، صفحہ ۵۳۴ تا ۵۳۷ پر عمل میں آتا ہے۔ صاحب قرانی حاصل کرنے کے بعد "گلستان باختر" کی جلد دوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنؤ، صفحہ ۷۶ پر ہم دیکھتے ہیں کہ عادل کیواں شکوہ کو اسم اعظم تعلیم کیا جاتا ہے، اور پھر مختصر سا جشن صاحب قرانی منایا جاتا ہے)۔

صاحب قرانی بہر حال من جانب اللہ ہے، اور اس کا مستحق وہی شخص ٹھہر سکتا ہے جو بعض اہم شرائط کو پورا کرے، اور جس کی گواہی اور طریقوں سے بھی ملے۔ مثلاً عادل کیواں شکوہ کی صاحب قرانی کی گواہی نقارہء صاحب قرانی سے ملتی ہے، کہ عادل کیواں شکوہ کے سوا جو بھی اس پر ضرب لگاتا ہے، اور وہ ضرب چاہے کتنی ہی زور کی کیوں نہ ہو، نقارے سے آواز ہی نہیں نکلتی۔ عادل کیواں شکوہ جب ضرب لگاتے ہیں تو صدائے "یا صاحب قراں" صاف سنائی دیتی ہے۔ لہٰذا بدیع الملک کو معلوم ہو جاتا ہے کہ ان کے بعد صاحب قرانی کا مرتبہ عادل کیواں شکوہ کو ملے گا۔ اسی طرح، عادل کیواں شکوہ کو بھی آثار سے پتہ لگ جاتا ہے کہ ان کی صاحب قرانی کے دن ختم ہونے کو ہیں اور ان کے بعد تیمور بن بدیع الملک بن نور الدہر بن بدیع الزماں بن حمزہء اول کو صاحب قرانی ملے گی۔

"گلستان باختر" جلد سوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۱۷ کے صفحہ ۷۰ پر مذکور ہے:

صاحب قراں [عادل کیواں شکوہ] نے... گرز پر زور کیا، بآسانی اٹھالیا، اور فرمایا کہ بزرگوں سے یہ بھی سنا ہے کہ یہ گرز اسی سے اٹھے گا جو صاحب قراں ہو گا... تیمور نے عرض کی کہ اگر اجازت ہو تو میں بھی اس گرز پر زور کروں... صاحب قراں نے فرمایا... یہ معاملہ تقدیر کا ہے، اس میں کد نہ کرو۔ ورنہ خفت حاصل ہو گی۔ یہ گرز غیر صاحب قراں سے ہر گز نہ اٹھے گا۔ تیمور نے کہا، "یا امیر، یہ تو ظاہر ہے کہ میں صاحب قراں نہیں ہوں۔ پھر اگر یہ گرز مجھ سے نہ اٹھا تو میری کیا توہین ہے؟" امیر نے فرمایا، "تم جانو"۔ اس وقت تیمور نے موٹھ گرز کی پکڑ کر نعرہ، اللہ اکبر جگر سے کھینچ کر جو زور کیا، گرز کو اٹھا لیا... تیمور نے عرض کیا کہ یا امیر اس وقت میں چہرے پر آپ کے کبیدگی کے آثار پاتا ہوں۔ اس کا کیا سبب؟ امیر نے فرمایا کہ اے تیمور، مجھے اس کا ملال نہیں ہے کہ تم نے گرز اٹھالیا، اور میرے ہمسر ہو گئے۔ بلکہ رنج یہ ہے کہ زمانہ میری صاحب قرانی کا بہت کم رہ گیا ہے، ورنہ یہ گرز تم سے نہ اٹھ سکتا۔ اور یہ میں کہے دیتا ہوں کہ بعد میرے تمھیں صاحب قراں ہو گے۔

مندرجہ بالا کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ داستان امیر حمزہ کا ایک ڈھرا، یا اس کی ایک داخلی منطق، بہت پہلے سے قائم ہو چکی ہو گی۔ مثلاً صاحب قرانی کی شرطیں، بانہ ہائے صاحب قرانی کی تفصیل، صاحب قران اور ان کے ساتھیوں کا طور طریقہ، مردانگی، عیاری کے قواعد، وغیرہ سب اصل آٹھ دفتروں میں قائم ہو چکے تھے۔ (ملحوظ رہے کہ قمر کا دعویٰ ہے کہ یہ سب چیزیں انھوں نے قائم کیں!) لہٰذا داستان پر داستان بڑھانے کے طور بھی پہلے سے موجود تھے۔ ایسی صورت میں یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہو گا کہ "آفتاب شجاعت"، "طلسم زعفران زار سلیمانی"، "گلستان باختر" جیسی داستانوں کی جلدیں سراسر تصدق حسین کی، اور "طلسم ہفت پیکر"، "طلسم نوخیز جمشیدی" جیسی داستانوں کی جلدیں سراسر احمد حسین قمر کی ایجاد نہ ہوں گی۔ بلکہ ان کا بھی کوئی نہ کوئی ڈھانچا پہلے سے موجود رہا ہو گا۔

اس بات کے مزید ثبوت کے طور پر دیکھیں کہ "آفتاب شجاعت" جلد پنجم، حصہ دوم، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۵، صفحہ ۷۹۹ پر تحریر ہے:

> راوی بیان کرتا ہے کہ یہ طلسم نہ طاق معلق ہے۔ فتح ہونا اس کا نہایت دشوار تھا، اگر یہ تحفہ جات بدیع الملک کو حاصل نہ ہوتے۔ صاحب "رموز حمزہ" تحریر کرتے ہیں کہ بیابان ہول ناک کا مرحلہ بغیر ان تبرکات کے فتح نہ ہو سکتا، کہ یہ عصا مہتر شعیب کے پاس کئی پشتوں سے چلا آتا ہے۔ اور امانتاً ہر ایک نے اس کو بڑی حفاظت سے رکھا، اور وصیت کے موافق مہتر شعیب تک پہنچا۔ انھوں نے اپنی دختر کے جہیز میں بدیع الملک کو دیا۔

اب اسی داستان کی اسی جلد سے ایک اقتباس اور ملاحظہ ہو (صفحہ ۱۲۷):

> فوراً سلیم جادو نے غلہ مارا کہ منہ میں دیو سنگر کے در آیا، اور دیو، دیو آتش بازی ہو کر جل گیا۔ لیکن دوسری روایت اس فقیر سراپا تقصیر نے اپنے استاد میر اعظم علی صاحب داستان گو سے اس طرح سنی ہے کہ جس وقت دیو سنگر نے دیکھا کہ یہ دونوں آپس میں حجت کر رہے ہیں، تو اس نے خیال کیا کہ ان پر سحر کرنا فضول ہے۔ دونوں کو اٹھا کر منہ میں رکھ لینا چاہیئے۔ ایک ڈاڑھ ہی گرم ہو جائے گی۔ سحر کروں گا تو یہ بیروں کا لقمہ ہو جائیں گے۔ لہٰذا سحر کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔

ملاحظہ کیجئے کہ جب اتنی ذرا ذرا سی باتوں میں داستان گو اپنے (اصلی یا فرضی) استاد، یا بزرگ راوی کا حوالہ دیتا ہے، تو یہ فرض کرنا قطعاً غیر مناسب نہیں کہ داستان کسی نہ کسی شکل میں پہلے سے موجود رہی ہو گی۔ اور اگر اپنے استاد کا حوالہ بالکل فرضی ہے، تو بھی اس سے یہ تو ثابت ہو ہی جاتا ہے کہ داستان گو اپنی داستان کو قابل قبول (یعنی معتبر اور legitimate) بنانے کے لئے اپنے سے اوپر کے کسی شخص کے حوالے ضروری سمجھتا ہے۔

اب ایک انتہائی دلچسپ اقتباس ''آفتاب شجاعت''، جلد پنجم حصہ اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۵، صفحہ ۹۰۳ سے ملاحظہ ہو:

> واضح رائے بیضا ضیاے خادمان عالی ہو کہ اگر بعد فتح
> نہ طاق حکم بندگان عالی ہو، تو یہ طلسم اسرار باطنی،
> "تمہ نہ طاق" کے نام سے تمام و کمال لکھ کر ملاحظہ
> میں گذرا نا جائے گا، بہ شرطیکہ نظر لطف و کرم آں
> عالی ہم اس ازل کونین **سید انور حسین** پر رہے۔
> ہر چند کہ مولف طلسم ہوش ربا[غالباً احمد حسین
> قمر؟] نے بھی پیشتر سے طلسم باطن کے پتے دیئے
> تھے، لیکن فرق طلسم ظاہر و باطن نباہ نہ سکا تھا۔
> اس مقام پر یہ ہیچ مداں، کج مج زباں، دو ایک مرحلے
> طلسم باطن کے نام سے بطور مشتے نمونہ از خروارے
> تحریر کر کے پیش کرتا ہے۔

اس عبارت کو دیکھ کر ناطقہ سر بہ گریباں ہوتا ہے۔ میں نے الفاظ **"سید انور حسین"** ارادتاً جلی حروف میں لکھے ہیں، تاکہ آپ کی نگاہ ان پر ضرور پڑے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ اہل مطبع کی رو سے "آفتاب شجاعت" کے مصنف / مرتب / مترجم / داستان گو / بیان کنندہ، کچھ بھی کہیں، شیخ تصدق حسین کے سوا کوئی اور نہیں۔ نول کشور پریس نے داستانوں کی جو فہرستیں مختلف داستانوں کے ساتھ چھاپی ہیں، ان سب میں "آفتاب شجاعت" کا مصنف / مترجم شیخ تصدق حسین ہی کو بتایا گیا ہے۔ "آفتاب شجاعت" کی چھ جلدیں ہیں (یعنی جلد پنجم کے دو حصوں کو الگ الگ جلد فرض کرتے ہوئے، جیسا کہ دستور ہے)، اور ان سب پر شیخ تصدق حسین کا نام بطور مصنف / مترجم درج ہے۔ اور شیخ تصدق حسین بھی بار بار کہتے ہیں کہ یہ داستان میری "ترجمہ کی ہوئی"، یا "تحریر کی

ہوئی" ہے۔ تو پھر یہ "سید انور حسین" کون ہیں، اور کہاں سے آٹپکے، اور اس داستان سے ان کا اصل تعلق کیا ہے؟ اگر یہ فرض کر لیا جائے (اور میرا مفروضہ یہی ہے، جسے میں بیان بھی کر چکا ہوں) کہ "آفتاب شجاعت" کی بھی کوئی قدیمی روایت رہی ہوگی، مختصر ہی سہی، اور دیگر داستان گویوں کی طرح شیخ تصدق حسین نے بھی اس سے فائدہ اٹھایا ہو گا، تو بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ یہاں، شیخ تصدق حسین کے نام سے مطبوعہ داستان کے تقریباً آخر میں، سید انور حسین کا کیا محل ہے؟

ایک بات تو تقریباً طے ہے کہ سید انور حسین وہی ہیں جو ہمارے مشہور شاعر سید انور حسین آرزو لکھنوی (۱۸۸۲ تا ۱۹۵۱) کے نام سے آسمان ادب پر چمکے۔ آرزو لکھنوی کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ داستان گو تھے۔ گیان چند نے اپنی کتاب "اردو کی نثری داستانیں" (مطبوعہ لکھنو، یوپی اردو اکیڈمی، صفحہ ۷۳۶) میں لکھا ہے کہ "آرزو لکھنوی نے 'داستان جنوبیہ' لکھی۔ اس کے مخطوطے میں آٹھ سو صفحات ہیں۔" گیان چند کا بیان ہے کہ اس داستان کا مخطوطہ نول کشور پریس میں محفوظ ہے۔ آرزو کے والد میر ذاکر حسین یاس (۱۸۳۸ تا ۱۹۰۷) کے بارے میں تقریباً یقینی طور پر معلوم ہے کہ وہ بھی داستان گو تھے (اگرچہ گیان چند نے ان کا ذکر نہیں کیا ہے۔) "آفتاب شجاعت" جلد چہارم و پنجم میں آرزو اور یاس نامی شعرا کی غزلیں بہت ہیں۔ اغلب ہے کہ یہ ہمارے انور حسین آرزو لکھنوی اور ان کے والد ذاکر حسین یاس لکھنوی ہی ہیں۔

اس صورت حال کو دیکھتے ہوئے، "آفتاب شجاعت" جلد پنجم حصہء اول کی منقولہء بالا عبارت میں سید انور حسین کا یہ کہنا (یا انداز کلام ایسا اختیار کرنا جس سے یہ بات متبادر ہو) کہ اس داستان کے اصل مصنف وہی ہیں، حسب ذیل امکانات کا حامل نظر آتا ہے:

(۱) اس اقتباس کے سید انور حسین، اور مشہور شاعر

سید انور حسین آرزو لکھنوی ایک ہی شخصیت ہیں۔

(۲) شیخ تصدق حسین کے بارے میں دو روایات مشہور ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ ان پڑھ تھے، اور دوسری یہ کہ وہ آنکھوں سے معذور تھے۔ دونوں ہی باتوں کے بارے میں کوئی خارجی یا داخلی شہادت نہیں ملتی۔ (ویسے بھی، اپنے داستان گویوں کے بارے میں ہم اتنا کم جانتے ہیں، کہ شہادت کا معدوم ہونا کوئی حیرت انگیز بات نہیں)۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ اگر وہ نقد بصارت سے محروم ہوتے، تو کہیں نہ کہیں اس بات کا تذکرہ داستان ہی کے اندر خود ان کی زبان سے، یا پبلشر، یا کسی تقریظ نگار کی زبان سے ضرور ملتا۔ رہا ان کے ناخواندہ ہونے کا سوال، تو ان کی تحریروں میں جگہ جگہ خاصی استعداد علمی (مثلاً فارسی عربی کی اچھی لیاقت) کے اظہار کو دیکھتے ہوئے ان کا جاہل ہونا بھی ذرا کم قرین قیاس لگتا ہے۔ ہاں، یہ ہو سکتا ہے کہ انھوں نے باقاعدہ تعلیم نہ حاصل کی ہو۔ لیکن اس بات کو خیال میں رکھیں کہ شہزادہ مرزا علیم الدین عرف مرزا کلن داستان گو نے ایک جگہ خود تسلیم کیا ہے کہ "میں دولت علم سے بے بہرہ رہا، لیکن اپنے بھائی مرزا علیم الدین کی خدمت میں داستان گوئی سیکھ لی" (گیان چند: "اردو

کی نثری داستانیں"، صفحہ ۷۲۲)، تو یہ بالکل ممکن معلوم ہوتا ہے کہ شیخ تصدق حسین بھی مرزا کلن صاحب کی طرح رہے ہوں۔ بقول گیان چند (صفحہ ۷۳۲)، مسعود حسن رضوی ادیب نے بھی اس کی تائید کی ہے کہ تصدق حسین پڑھے لکھے نہ تھے۔

(۳) یاس اور آرزو کی داستان گوئی کے پیش نظر، اور اس بات کے بھی پیش نظر کہ آرزو، یاس، اور شیخ تصدق حسین میں غالباً خاصی دوستی تھی، اس کا امکان ہے کہ مؤخرالذکر نے اپنے آخری زمانے کی داستانیں دونوں کو، یا آرزو کو املا کرائی ہوں۔

(۴) یہ بھی ممکن ہے کہ املا کرانے کے بجاے شیخ صاحب نے آرزو لکھنوی سے یہ داستانیں پوری کی پوری لکھوا ہی لی ہوں، اور آرزو کو کچھ معاوضہ دے دیا ہو، یا انھیں اپنی داستانیں سکھا دی ہوں۔ (یا اگر پوری نہ لکھوائی ہوں تو کچھ اجزا ہی آرزو سے لکھوا لئے ہوں)۔

(۵) تصدق حسین چونکہ پڑھنے سے معذور تھے، لہٰذا وہ آرزو کے لکھے ہوئے مسودوں کو بعینہٖ قبول کر کے انھیں اپنے نام سے پیش کر دیتے ہوں گے۔

(۶) لیکن "آفتاب شجاعت" کی اسی جلد پنجم کے دونوں حصوں کے بارے میں ہمیں خاص طور پر بتایا

گیا ہے کہ یہ مولوی اسمٰعیل اثر لکھنوی کی "اعانت" اور "شرکت" سے لکھے گئے۔ (حصہء اول کے لئے لفظ "اعانت" لایا گیا ہے، اور حصہء دوم کے لیے "شرکت"۔ یہ الفاظ پبلشر نے سر ورق پر استعمال کئے ہیں اور نواب بہاول پور کے نمائندے عبدالرشید عبدالعزیز نے اپنی تقریظ میں)۔

(۷) تو کیا یہ فرض کیا جائے کہ اسمٰعیل اثر نے بھی مسودے دیکھے نہیں تھے، اور جو کچھ انھیں آرزو لکھنوی / تصدق حسین سے ملا، وہ انھوں نے پریس کے حوالے کیا؟

(۸) ظاہر ہے کہ یہ بات دل کو لگتی نہیں کہ شیخ تصدق حسین اور اثر نے مل کر نول کشور پریس اور نواب بہاول پور کے ساتھ دھوکا کیا ہو۔ اور یہ تو اور بھی بعید از قیاس ہے کہ اس دھوکے میں آرزو لکھنوی بھی شریک رہے ہوں۔

(۹) زیادہ قرین قیاس بات یہ معلوم ہوتی ہے کہ "آفتاب شجاعت" کے عنوان سے جو داستان رقم ہوئی ہے، وہ بڑی حد تک پہلے سے موجود تھی، اور اسے شیخ تصدق حسین، اسمٰعیل اثر، آرزو لکھنوی، وغیرہ سب ہی داستان گو اپنے اپنے طور پر سناتے رہے ہو گے۔ کسی بنا پر (مثلاً بیماری کی وجہ سے) شیخ

تصدق حسین نے رسمی یا غیر رسمی طور پر آرزو لکھنوی سے مدد لی ہو گی، اور پھر آرزو لکھنوی نے تصدق حسین کے علم میں لائے بغیر، یا ان کو بتا کر، اپنا نام داستان میں ڈال دیا ہو گا، اس توقع میں کہ نواب بہاول پور (جن کی فرمائش پر ''آفتاب شجاعت'' لکھی گئی/طبع ہوئی) کی نگاہ کرم ان پر بھی پڑ جائے۔

(۱۰) مندرجہ بالا قیاس کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ ''آفتاب شجاعت'' کی طباعت واشاعت کے مہتمم و منصرم عبدالرشید عبدالعزیز نے دو ہی سال پہلے (۱۹۰۶ میں) احمد حسین قمر کے شاگرد میر رضا علی سے داستان ''صولت الضیغم'' سنی اور پسند کی تھی، اور پھر اسے بہاول پور کے نامی پریس سے چھپوایا تھا۔ لہٰذا آرزو کا اس بات کی امید رکھنا غیر فطری نہ تھا، کہ ان کی بھی داستان گوئی نواب بہاول پور کی بارگاہ میں مقبول ہو۔

(۱۱) حاصل کلام یہ کہ کسی داستان پر کسی شخص خاص کا نام لازمی طور پر یہ معنی نہیں رکھتا کہ وہ داستان بلا شرکت غیرے اس کی ملکیت ہے۔ داستان کا صرف بیان کنندہ ہوتا ہے، راوی نہیں ہوتا۔

شیخ تصدق حسین نے اپنی عادت کے برخلاف "آفتاب شجاعت" جلد سوم (نولکشور پریس لکھنؤ، ۱۹۰۴) میں اپناذکر بہت کیاہے، اور ہر جگہ بالواسطہ یا براہ راست کہا ہے کہ ان کو تنگی جا کی مجبوری ہے، ورنہ اس داستان کا حق ادا کر دیتے۔ چند مثالیں درج ذیل ہیں:

(۱) بابو [پراگ نرائن بھارگو] صاحب... نے فرمایا، "اس امر کا خیال رہے کہ عبارت رنگین ہو، طول بے جا نہ ہو۔" (صفحہ ۴)۔

(۲) زیادہ تحریر کرنے کی اجازت نہیں ہے۔ بابو صاحب کا حکم ہے کہ اسی جلد میں تمام ہو سب قصہ۔ بس بطور پتہ سب حال تحریر کرتا ہوں۔ مجبور ہوں، ورنہ اگر یہ حکم نہ ہوتا تو ناظرین ملاحظہ فرماتے کہ ہاں یہ دفتر بھی کوئی چیز ہے۔ افسوس حوصلہ دل کا دل ہی میں رہ گیا، اور جو عرق ریزی میں نے کی تھی، اور میرا خیال تھا، وہ پورا نہ ہوا۔ ہاں اگر یہ حکم نہ ہوتا تو ناظرین ملاحظہ فرماتے کہ کیا عجائبات و نیرنجات و معرکے میں تحریر کرتا، جو کہ آج تک کسی دفتر میں تحریر نہیں ہوئے۔ اور وہ جو کہ "ہوشربا" ہے، اس میں بھی نہیں لکھے گئے ہیں۔ میں اس دفتر کو اسم با مسمیٰ کر دیتا۔ مگر حکم بابو صاحب دام اقبالہ' سے ناچار ہو گیا، اور ہر مقام پر اختصار کیا۔ اگر زندگی باقی ہے،

اور عمر نے وفا کی، اس کے بعد جو دفتر ہے، اور وہ میرے پاس موجود ہے، جس کا پتہ آخر جلد میں دیا جائے گا۔ اگر اس کے ترجمے کی بابو صاحب نے اجازت دی تو میں اپنی جودت طبع اور رنگینی عبارت اس میں ظاہر کر کے دکھادوں گا۔ وہ دفتر کارنامہ ہے، سب دفاتر کی جان ہے...اس کے رو برو ..."بوستان خیال" کی کوئی اصلیت نہیں ہے۔ (صفحہ ۳۴۴)۔

(۳) حکم ہے صاحب مطبع کا، کہ اسی جلد میں یہ قصہ تمام کر دیا جائے۔ بدیں سبب ہر مقام پر اختصار کیا جاتا ہے... اس سبب سے میرا دل شکستہ ہو گیا، وہ ولولہ جاتا رہا۔ (صفحہ ۴۷۲)۔

(۴) اب اختصار پر مد نظر ہے، کیونکہ بابو صاحب کا حکم ہے کہ اسی جلد میں تمام ہو جائے، باقی نہ رہے۔ (صفحہ ۴۸۷)۔

(۵) داستان تو "لعل نامہ" تک تمام ہو گئی تھی۔ مگر یہ دفتر، جو آج تک کسی داستان گو نے نہ بیان کیا تھا، اس حقیر کو خوبی تقدیر سے مل گیا تھا۔ اس کا ترجمہ شروع کیا... مگر اب آپ لوگوں سے معافی کا خواستگار ہوں... اب بطور پتہ ہر مقام کو تحریر کروں گا، کیونکہ حکم بابو صاحب سے مجبور

ہوں... جو جو حسرتیں اور ولولے دل میں تھے وہ دل ہی میں رہ گئے۔(صفحہ ۴۹۱)۔

(۶) یہ حقیر ناچار ہے، ورنہ ... آپ لوگ "بوستان خیال"، "ہوشربا" وغیرہ کو فراموش فرماتے، اس دفتر کے رو برو۔ مگر حکم بابو صاحب نے ناچار کردیا... مثل گھانس کے کاٹا... بموجب حکم بابو صاحب دریاے ناپیدا کنار کو کوزے میں بند کیا ہے۔(صفحہ ۱۱۰۲)۔

یہ بات بجاے خود ذرا عجیب سی ہے کہ ملازم اپنے مالک کی شکایت اس طرح بار بار کرے، اور ایک ہی بات کہتا جائے۔ پھر یہ ہے کہ شیخ تصدق حسین کے مزاج میں اپنی بڑائی، یا دوسروں کی شکایت بیان کرنے کا رجحان بالکل نہ تھا۔ یقیناً یہاں کوئی خاص بات تھی جو تصدق حسین نے تنگی داماں اور پراگ نرائن بھارگو کی اس قدغن کا بار بار تذکرہ کیا ہے کہ داستان اسی جلد (سوم) میں ختم ہو جائے۔ میرا خیال ہے یہ تذکرے شیخ تصدق حسین نے ایک خاص مقصود کو مد نظر رکھ کر کیے، اور وہ اپنے مقصد میں کام یاب بھی ہوئے۔

پہلی بات تو یہ کہ تصدق حسین چاہتے تھے کہ داستان اور طول کھنچے، تا کہ ان کی آمدنی کا یہ ذریعہ مسدود نہ ہو۔ وہ بار بار اپنے پڑھنے والوں کی آتش شوق کو تیز تر کرتے ہیں، تا کہ ان کی طرف سے پریس پر زور ڈالے جائیں کہ داستان ابھی ختم نہ کی جائے۔ ظاہر ہے کہ تصدق حسین اس مقصد میں کام یاب ہوئے۔ پراگ نرائن بھارگو غالباً خود ہی راضی ہو گئے، یا پڑھنے والوں نے انھیں مجبور کیا؛ اور "آفتاب شجاعت" کی تین جلدیں اور نکلیں۔ یعنی جلد چہارم، پنجم اول، اور پنجم حصہ دوم۔ ان کی اشاعت کی تاریخیں بھی اس بات کی

طرف اشارہ کرتی ہیں کہ بقیہ جلدوں کی اشاعت کا فیصلہ شروع میں نہیں کیا گیا تھا، بلکہ یہ فیصلہ جلد سوم کی اشاعت کے کچھ دیر بعد کیا گیا۔

جلد اول: نومبر ۱۹۰۱ صفحات، ۱۱۹۲

جلد دوم: مئی ۱۹۰۳ صفحات، ۱۳۲۶

جلد سوم: اپریل ۱۹۰۴ صفحات، ۱۳۳۶

جلد چہارم: ستمبر ۱۹۰۵ صفحات، ۷۴۶

جلد پنجم، اول: جولائی ۱۹۰۸ صفحات، ۹۷۴

جلد پنجم، دوم: جولائی ۱۹۰۸ صفحات، ۹۷۶

مندرجہ بالا نقشے کی روشنی میں اس معاملے پر کچھ اور کہنے کی ضرورت نہیں۔

دوسری بات یہ کہ تصدق حسین یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ پریس والے کچھ بھی کہیں، اور وہ (شیخ تصدق حسین) خود کسی اور، مثلاً آرزو لکھنوی، سے امداد کیوں نہ لیں، لیکن اصل داستان گو وہ ہی ہیں، باقی لوگوں کی حیثیت ضمنی ہے۔ اس بات پر زور دینے کے لئے وہ اپنی عام خصلت کے بر خلاف اپنے معاصرین "طلسم ہوشربا" اور "بوستان خیال" [اردو] سے اپنی داستان کو بہتر قرار دیتے ہیں۔ تیسری، اور شاید اہم ترین بات یہ کہ اس داستان کی قدامت اور روایتی حیثیت کو قائم کرنے کے لئے شیخ تصدق حسین بھی منشی احمد حسین قمر کی طرح ایک ایسا دفتر "حاصل کر لینے" کا دعوئ کرتے ہیں، جو کسی کے پاس نہیں ہے۔ لہٰذا "ثابت ہوا" کہ ان کی یہ داستان بھی قدیم سلسلۂ داستان، اور قدیم دفاتر، کی ایک کڑی ہے۔ انھیں اس بات کا احساس قمر سے زیادہ ہے کہ "لعل نامہ" میں عمرو عیار، حمزۂ اول، اور حمزۂ ثانی کی موت کے بعد داستان کو بھی ختم ہو جانا چاہیے،

اور "لعل نامہ" بہت پہلے سے موجود ہے۔ لہٰذا وہ ایک ایسا "دفتر" ڈھونڈ نکالنے کا دعویٰ کرتے ہیں جس میں وہ واقعات مذکور ہیں جو "لعل نامہ" سے پہلے پیش آئے تھے۔

داستان امیر حمزہ کے لکھنے والوں نے اپنے عمل کو "ترجمہ"، "تحریر"، "تالیف"، "تصنیف"، "ترتیب"، "تدوین" بتایا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ یہ سب الفاظ کسی نہ کسی موقعے پر داستان کے مختلف اجزا پر صادق آسکتے ہیں۔ لیکن یہ بات کبھی واضح نہیں ہوتی کہ ان داستان گویوں کا طریق کار کیا تھا؟ یعنی داستان بنانے رسنانے کا عمل کس طرح ظہور پذیر ہوتا تھا؟ وہ داستان جو سنائی جاتی تھی، یا وہ جو سنائے جانے کے انداز میں لکھی جاتی تھی، وہ وجود میں کس طرح آتی تھی؟ امیر حسن نورانی نے نول کشور پریس کے بعض پرانے ملازموں کی روایت پر اعتماد کرتے ہوئے لکھا ہے کہ داستان امیر حمزہ کی تمام جلدیں داستان گویوں نے فی البدیہ تحریر کیں۔ بلکہ انھوں نے تو یہاں تک کہا ہے کہ بعض داستان گویوں کا طریقہ تھا کہ کاتب کو براہ راست لکھواتے تھے، اور دو دو کاتبوں کو بہ یک وقت لکھواتے تھے۔ معتبر شہادتوں کے فقدان کے باعث ان روایتوں کو غلط ہی ماننا ہوگا۔ لیکن یہ بھی ہے کہ بعض جگہوں پر داستان میں کتابت کے ایسے اغلاط ملتے ہیں جن پر سہو کتابت سے زیادہ سہو سماعت کا گمان ہوتا ہے۔ کاتبوں کا سہو بہر حال ایک حقیقت ہے، اور یہ بھی ممکن ہے کہ جس غلطی کو ہم سہو سماعت پر محمول کر رہے ہیں، وہ دراصل کاتب ہی کا سہو ہو۔ اس کی مثالیں آئندہ پیش ہوں گی۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ داستان گویوں کو اپنی داستانیں زبانی یاد رہی ہوں، اور وہ اپنے حافظے کے بل بوتے پر پوری پوری جلدیں لکھ دیتے ہوں، یا لکھوا دیتے ہوں۔ اگر شیخ تصدق حسین واقعی ان پڑھ تھے، یا بصارت سے عاری تھے، تو وہ بہر حال اپنی داستان لکھواتے ہی ہوں گے، چاہے فی البدیہ لکھواتے ہوں، چاہے سوچ کر لکھواتے ہوں۔ ان کا لکھوانا تو بہر حال فی البدیہ ہی کہلائے گا، کیوں کہ وہ اپنے متن کی اصلاح بھی خود نہ

کر سکتے تھے۔ قوی ترین امکان یہ ہے کہ داستان کے اہم، یا زیادہ مقبول، اجزا کو داستان گو زبانی یاد کر لیتا ہو، اور باقی رنگ آمیزی، یا تفصیل طرازی، وہ داستان کو سناتے وقت حسب موقع (یعنی سامعین، جگہ، وقت، کا خیال رکھتے ہوئے) کرتا ہو۔

"طلسم ہوش ربا" جلد سوم کے اختتام پر محمد حسین جاہ نے لکھا ہے (صفحہ ۹۲۰):

> بڑے انتشار و پریشانی میں اس جلد کو میں نے لکھا ہے۔ اولاد کا غم دل کو رہا ہے۔ بہت عرصے تک خود علیل رہا، ضعف دل و دماغ ہوا، اس پر بھی اپنا طریقہء تحریر نہ چھوڑا۔ بہ قسم لکھتا ہوں کہ مسودہ کے سوا دوبارہ اس کو صاف بھی نہیں کیا۔ جو ایک بار قلم سے نکل گیا، وہی لکھا۔

اس سے یہ بات پوری طرح واضح نہیں ہوتی کہ پوری کی پوری جلد جاہ نے قلم برداشتہ لکھی (یعنی بس ایجاد کرتے چلے گئے، ہر چیز دم تحریر اپنے ذہن سے پیدا کی)، یا جو کچھ انھیں یاد تھا، اس میں انھوں نے رنگ آمیزیاں کیں۔ دم تحریر، سراسر ایجاد تو بہر حال اس لئے ممکن نہیں کہ داستان پہلے سے موجود تھی۔ لیکن جاہ کی اس بات پر یقین نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں کہ انھوں نے مسودہ جیسا لکھا ویسا ہی کاتب کے پاس بھیج دیا، اس میں کچھ حک و اضافہ نہ کیا۔ مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر داستان گو کا یہی طریقہ رہا ہو۔ "طلسم ہوش ربا" جلد ہفتم، مصنفہ احمد حسین قمر، نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۲۷، کے صفحہ ۱۰۷۵ پر قمر کے داماد نادر مرزا، عرف نواب دولہ لکھتے ہیں کہ انھوں نے قمر سے داستان گوئی کا ہنر سیکھنا شروع کیا تھا، لیکن بیماری تکمیل حصول میں مانع آئی۔ پھر وہ "طلسم ہوش ربا" کے بارے میں لکھتے ہیں کہ قمر نے:

عجب طرح کی کتاب لاجواب مملو از فوائد بے حساب
تصنیف فرمائی، کہ نظارۂ جمال بے مثال شاہد رعنا
سے ہزاروں داستان گو بن جائیں گے۔ اگر کسی نے
مشقت کر کے لفظاً لفظاً ایک داستان کو بھی یاد کر لیا،
جس کے سامنے بیان کرے گا، سب مثل آئینہ
حیران ہوں گے۔

اس عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ داستان کو زبانی یاد کر کے سنانے کا بھی رواج تھا۔ اور نئے داستان گویوں کا طریقہ غالباً یہی تھا۔ لیکن داستان کو پڑھ پڑھ کر بھی داستان گو بن جانا غیر ممکن نہ تھا۔ خود نادر مرزا کا ارادہ اور طریق کار شاید یہی تھا کہ وہ احمد حسین قمر سے براہ راست سیکھنے کے ساتھ ساتھ (یا اس کے بجائے) اپنے خسر کی داستان کو پڑھ کر سنانے کی مشق کرتے تھے۔ چنانچہ اسی عبارت میں انھوں نے یہ بھی لکھا ہے کہ وہ بربنائے علالت "اس فیض سے محروم" رہے، یعنی قمر سے مفصل استفادہ نہ کر سکے۔ پھر وہ لکھتے ہیں،

اگر حکیم حاذق نے صحت عطا فرمائی، پھر اس کمال لازوال
پر دست انداز ہوں گا۔ اس گوہر بے بہا ["طلسم ہوش
ربا"] نے دل تردد منزل کو مطمئن کر دیا۔ جب قصد ہو گا،
اس گلستان بے خزاں کی گل چینی کروں گا، گل مراد
حاصل ہو گا۔

ان الفاظ سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ خود نادر مرزا کا طریق کار یہ تھا کہ وہ داستان کو زبانی یاد کرنے کے بجائے اسے پڑھ پڑھ کر ذہن نشین کرتے تھے۔ اغلب یہ ہے کہ اہم

وقوعوں، اور توجہ انگیز معاملات کا بیان وہ زبانی یاد کر لیتے ہوں، اور تفصیلات کا عمومی بیان ذہن میں رکھ لیتے ہوں، اور حسب ضرورت اس میں ایجاز یا اطناب پیدا کرتے ہوں۔

بہر حال، داستان کو زبانی یاد کر لینا بھی ایک قطعی ممکن طریق کار ہے۔ گذشتہ صفحات میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ ہندو مسلمان دونوں تہذیبی روایتوں میں طول طویل متون کو پورے کا پورا زبانی یاد کر ڈالنے کی رسم خاصی عام تھی۔ مجھے اس میں کوئی شک نہیں کہ تمام داستان گویوں کا عام طرز یہی رہا ہو گا کہ جو داستان بیان کرنی ہے، اس کے منتخب اجزا زبانی یاد کر لئے، اور داستان کو سناتے وقت موقعے موقعے سے اضافے کئے۔ حسب ضرورت عبارت آرائی سے کام لیا، یا نہ لیا۔ اعلیٰ درجے کے داستان گویوں میں یہ صفت یقیناً ہوتی ہو گی کہ مشق و مزاولت اور حافظے کی قوت، دونوں وجوہ سے انھیں داستان کے ہزارہا صفحات زبانی یاد رہتے ہو گے۔ اسی "طلسم ہوش ربا" جلد ہفتم کی تقریظ میں رتن ناتھ سرشار لکھتے ہیں (صفحہ ۱۰۶۹):

> دفتر "طلسم ہوش ربا" جس کی تقریظ اب درج کی جاتی ہے، اس کی سات جلدیں ہیں، اور کل داستانوں میں سب سے زیادہ حجیم اور بزرگ تر ہے۔ اور اکثر داستان گو اسی میں سے داستانیں انتخاب کر کے، اور ٹکڑے لگا کے رئیسان ذی شان و شائقین والا مقام کو سناتے ہیں۔

مندرجہ بالا عبارت کا مطلب یہی معلوم ہوتا ہے کہ داستان گوئی میں حافظہ، اور فی البدیہہ ایجاد، دونوں کا برابر دخل رہا ہو گا۔

اب آخری سوال یہ رہ جاتا ہے کہ کیا مطبوعہ داستان امیر حمزہ میں ایسے کوئی سہو

ہیں جن پر یہ گمان ہو سکے کہ یہ کاتب کے سہو سماعت کے باعث ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ایسے اغلاط کتابت داستان میں یقیناً ہیں جن کے بارے میں شک گذرتا ہے کہ کاتب نے سننے میں غلطی کی ہوگی۔ یعنی کاتب کو متن داستان املا کرایا جا رہا ہوگا، اور اس نے جلدی میں، یا کسی اور بنا پر، ٹھیک سے سنا نہیں، اور کچھ کا کچھ لکھ گیا۔ "آفتاب شجاعت" جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، لکھنؤ نول کشور پریس، ۱۹۰۱ سے بعض مثالیں ملاحظہ ہوں:

صفحہ ۱۶۶ ساتھ ہی کی جگہ ساتھی

صفحہ ۶۵۴ متعہ کی جگہ متاع

صفحہ ۶۹۷ دار الامارہ کی جگہ دار العمارۃ

صفحہ ۸۸۷ داستانے کی جگہ داستانیں

صفحہ ۱۱۶۶ داستانے کی جگہ داستانیں

تصدق حسین کی داستانوں میں اس طرح کے چند اور اغلاط کتابت، جن میں سہو سماع کا گمان گذرتا ہے، حسب ذیل ہیں۔ "بالا باختر" (مطبوعہ ۱۹۰۰):

صفحہ ۳۸ مہابلی کی جگہ مہاب علی

صفحہ ۲۴۵ قلابازی کی جگہ قلعہ بازی

صفحہ ۲۶۱ قلابازی کی جگہ قلعہ بازی

صفحہ ۵۵۳ شعلہ کی جگہ شولہ

ظاہر ہے کہ ان فہرستوں سے کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ لیکن دو باتیں قابل لحاظ ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس طرح کے اغلاط شیخ تصدق حسین کی داستانوں میں زیادہ ہیں۔ اور دوسری بات یہ کہ اگر کاتب اہل سنت ہو، اور املا لے رہا ہو، تو یہ قطعی ممکن ہے کہ وہ "متعہ" کو "متاع" سن لے۔ اسی طرح، "داستانے" gloves کو دوبار "داستانیں" لکھنا، اور "قلابازی" کو دوبار "قلعہ بازی" لکھنا اس بات کا گمان پیدا کرتا ہے کہ کاتب املا لے رہا تھا۔

لیکن یہ سب بہر حال مفروضے ہیں، اور اگر مندرجہ بالا، اور ان کی طرح کے دیگر اغلاط کی توجیہ املا کے ذریعہ کرنی ضروری ہی ہو، تو کہا جا سکتا ہے کہ شیخ تصدق حسین چونکہ ان پڑھ، یا نابینا تھے، اس لئے انھوں نے اپنا متن بہر حال کسی کو بول کر ہی لکھایا ہو گا۔ اور یہ ضروری نہیں کہ املا نویس کوئی کاتب ہی رہا ہو۔ وہ کوئی بھی شخص ہو سکتا ہے، جسے شیخ تصدق حسین نے سوچ سوچ کر، رک رک کر، اپنی داستانیں لکھائی ہوں گی۔

افسوس کہ معلومات کی شدید کمی کے باعث بیان کنندگان کے طریق کار کے بارے میں ہم اور کچھ نہیں کہہ سکتے۔ داستان کے تعلق سے ہماری گذشتہ سرد مہری اور ہمارے ہاتھوں اس کی مسلسل کم توقیری نے اب یہ حال کر دیا ہے کہ ان بنیادی معاملات میں بھی ہم کوئی یقینی بات نہیں کہہ سکتے۔ امیر حسن نورانی سے زیادہ کوئی شخص ہمارے زمانے میں نول کشور پریس کے معاملات سے واقف نہ تھا۔ انھوں نے منشی نول کشور پر اپنی چھوٹی سی کتاب میں وہ بات لکھی ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ یعنی نول کشور پریس کے دو پرانے ملازمین، شیو پرشاد، اور مرزا لطف بیگ، نے نورانی صاحب کو ایک گفتگو کے دوران ۱۶ جنوری ۱۹۹۳ کو یہ اطلاع دی کہ داستان گویوں کا طریقہ یہ تھا کہ وہ کاتبوں کو براہ راست لکھواتے تھے۔ شیو پرشاد اور مرزا لطف صاحبان نے کوئی تفصیل نہیں بیان کی، اور نورانی مرحوم کو داستانوں سے براہ راست واقفیت غالباً بہت کم تھی، ورنہ وہ یہ ضرور

پوچھتے کہ اگر داستانیں کاتب کو براہ راست لکھائی جاتیں تو غیر ممکن تھا کہ احمد حسین قمر جیسا بڑھ بڑھ کر بولنے والا اس بات کا ذکر نہ کرتا، یا ان تقریظوں میں، جو قمر کے بیٹے اشتیاق حسین سہیل، اور داماد نادر مرزا نے لکھیں، ان میں تو ضرور ہی یہ بات زور و شور سے کہی جاتی۔ موجودہ معلومات کی روشنی میں اس سے زیادہ کہنا ممکن نہیں ☆☆

باب ہشتم

سامعین

ناول کے بارے میں میخائیل باختن Mikhail Bakhtin کے قول سے ہم واقف ہیں کہ ناول نگار سے زیادہ تنہا شخص دنیا میں کوئی نہیں، کیوں کہ وہ قصہ تو سناتا ہے، لیکن اسے اپنے سامعین کا پتہ نہیں ہوتا، کہ وہ کہاں ہیں، کیا سوچتے ہیں، اور قصے کے بارے میں ان کے توقعات کیا ہیں؟لہٰذا ایک معنی میں ہر ناول کو ہر بار اپنا سامع/ قاری ایجاد کرنا پڑتا ہے۔

باختن کے ناول نگار کے برعکس، داستان گو کبھی اکیلا نہیں ہوتا۔داستان چونکہ زبانی بیانیہ ہے، اس لئے اس کا حقیقی وجود سامعین، یا کم سے کم ایک سامع، کے بغیر قائم ہی نہیں ہو سکتا۔داستان امیر حمزہ کی اشاعت کا زمانہ وہ ہے جب کتاب، اور خاص کر قصہ کہانی کی کتاب، کو گھر بیٹھ کر پڑھنے کا چلن شروع ہو رہا تھا۔ یعنی اجتماعی طور پر سننے کے بجاے انفرادی طور پر، تنہائی میں، قصہ پڑھنا بھی مناسب عمل قرار دیا جانے لگا تھا۔ صنعتی انقلاب کے زیر اثر مغربی یورپ اور امریکہ (یعنی USA) میں تعلیم اس تیزی سے پھیلی کہ چند ہی دہائیوں میں قصہ خوانی کا تصور وہاں کی تہذیبوں سے معدوم ہو گیا۔اس کی جگہ رسالے میں چھپنے والے بالاقساط ناول serial novel اور best seller ناول نے لے لی تھی۔

مشہور امریکی مصور ونسلو ہومر (۱۸۳۶تا ۱۹۱۰) Winslow Homer کی بنائی ہوئی تصویر The New Novel میں چودہ پندرہ سال کا ایک لڑکا نظر آتا ہے۔ وہ سفری لباس میں ہے، اور معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے کے فیشن کے مطابق وہ کئی دنوں کے لئے جنگلوں اور پہاڑوں کی تنہا سیر کو نکلا ہے۔ تصویر میں اسے کہیں راستے میں آرام کرنے کے لئے اپنے سفری تھیلے کو تکیہ بنا کر جھاڑیوں کے کنارے لیٹے ہوئے، اور بے حد استغراق سے ایک موٹی سی کتاب پڑھتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ گویا نئے ناول کا ذوق اس قدر ہے کہ سفر میں تھوڑی دیر کے آرام کے لئے اس سے بہتر کچھ نہیں کہ نئے ناول کے چند صفحات پڑھ لئے جائیں۔ اور کسی انسانی ساتھی کے بجائے بس ناول ہی کافی ہے۔ عربی کی کہاوت یاد آتی ہے کہ میری کتاب میری بہترین دوست ہے (خیر اصحابی کتابی)۔ لیکن فرق یہ ہے کہ عربی کہاوت علمی کتاب کے بارے میں ہے، اور ہومر کی تصویر میں کہانی کی کتاب نے زبانی قصہ گو کی جگہ لے لی ہے۔ رتن ناتھ سرشار نے اپنے زمانے میں زبانی اور تحریری قصے کے درمیان پیدا ہونے والی کشمکش کا احساس کر لیا تھا، لیکن ان کی رائے بظاہر تحریر کے حق میں تھی۔ اور ہونا ہی چاہیئے تھی، کہ "نئے زمانے" کے خواندہ سماج کا تقاضا یہی تھا۔ "طلسم ہوش ربا" جلد ہفتم پر ان کی تقریظ کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ اسی تقریظ میں وہ لکھتے ہیں (صفحہ ۱۰۶۹ تا ۱۰۷۰):

> ایک ایک فقرے پر سبحان اللہ اور واہ واہ کی تعریف ہوتی جاتی ہے، اور داستان گو صاحب کا دماغ عرش بریں سے گذر کر لامکاں کی خبر لاتا ہے۔ مگر داستان کو اس طرح سننا اور بات ہے، اور فرصت کے وقت مطالعہ کرنا، اور کتاب سے، کہ صنم لطیف و رعنا کہلاتی ہے، دل بہلانا اور بات ہے۔

یہاں سرشار کا اشارہ صاف ہے: کتاب کے ساتھ انسان ذاتی تعلق قائم کر سکتا ہے۔ جب چاہا اٹھائی اور پڑھی، اور جب چاہا طاق پر دھر دی۔ کوئی مجبوری نہیں ہے کہ جب تک داستان گو سناتا رہے، ہم سنتے رہیں۔ ملحوظ رہے کہ داستان کی کتاب کے لئے سرشار اور نادر مرزا دونوں نے "صنم / شاہد رعنا" کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ اور شاہد رعنا سے لطف اندوزی تنہائی میں ہی مناسب واحسن ہے۔

لیکن سرشار نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ داستان کے لئے بھی ضروری نہیں کہ اسے ہر روز، آخر تک سنا ہی جائے۔ زبانی بیانیہ ایسی کوئی پابندی اپنے سننے والے پر نہیں لگاتا۔ اس کی فطرت ہی ایسی ہے کہ کوئی شخص اس میں کہیں بھی داخل ہو سکتا ہے۔ خیر، وہ الگ بات ہے۔ زیادہ اہم بات یہ ہے کہ کتاب کے ساتھ قاری جو بھی رشتہ قائم کرتا ہے، اس پر مصنف کو کچھ اختیار نہیں ہوتا۔ اس کے برخلاف، داستان گو اور اس کے سامعین میں ہم آہنگی کا رشتہ ہوتا ہے۔ داستان گو، یا تو وہی کہتا ہے جو اس کے سامعین سننا چاہتے ہیں، یا پھر وہ انھیں اپنا ہم خیال بنا کر اپنی بات یوں کہتا ہے، جیسے وہ سامعین ہی کی بات کہہ رہا ہو۔

"طلسم ہوش ربا" نول کشوری کے دونوں مصنف (محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر) شیعہ تھے۔ ان کے سامعین بھی زیادہ تر ان کے ہم مذہب رہے ہوں گے۔ اس کے باوجود، اسلامی فوج کے سپاہیوں کا حلیہ، بلکہ عام اسلامیوں کا بھی حلیہ، جو محمد حسین جاہ نے "طلسم ہوش ربا" جلد دوم میں لکھا ہے، وہ شاہ اسمٰعیل شہید کے "وہابی" مجاہدین کا ہے:

> [گلگوں عیار] مثل اہل اسلام تو اپنی صورت بنائے ہی تھا، یعنی ڈاڑھی شرعی، مثل مجاہدین خضاب کی ہوئی، مونچھیں منڈیں، پائجامہ ٹخنوں سے اونچا،

گلے میں کرتا، اوپر اس کے عبا، ماتھے پر سجدے کا
ڈھٹا، تسبیح ہاتھ میں (صفحہ ۵۴۴)۔

[دو مخالف اسلام عیاروں نے] صورت اپنی مثل اہل
اسلام کے بنائی...ڈاڑھیاں تا بہ سینہ، مونچھیں
منڈی، کرتے پہنے، سجدے کے گٹھے ماتھے پر بنے
(صفحہ ۹۰۶)۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ داستان گو اور اس کے سامعین، خواہ شیعہ خواہ سنی، اس بات پر متفق ہیں کہ اسلامی سپاہیوں، اور سپہ گری کی سب سے اچھی نمائندگی شاہ اسمٰعیل شہید اور مولوی سید احمد شہید کے ہی سپاہیوں کے ذریعہ ہو سکتی ہے، یہاں شیعہ سنی، صوفی غیر صوفی، کی بحث بے معنی ہے۔

داستان میں عام طور پر اس کا خیال رکھا جاتا ہے کہ کرداروں کے نام ایسے ہوں جن سے کسی مذہب، بلکہ کسی فرقے کے بھی افراد کی دل آزاری نہ ہو۔ مثلاً غیر اسلامی اور اسلامی لوگوں کے نام بیش از بیش ایسے رکھے جاتے ہیں کہ ان پر لا محالہ ہندو/مسلمان/شیعہ/سنی/عیسائی وغیرہ کا لیبل نہ لگ سکے۔ عورتوں اور مردوں کے نام میں بھی بسا اوقات فرق نہیں ہوتا (بشرطیکہ کسی ایسے شخص کا معاملہ نہ ہو جسے داستان گو "تاریخی" قرار دینا چاہتا ہے۔) لیکن اس کے برخلاف بھی اس وقت ہو سکتا ہے جب سامعین کی کسی اور مصلحت یا ترجیح کا خیال رکھنا ہو۔ لہٰذا "طلسم فتنۂ نور افشاں" جلد اول، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ ۱۸۹۵/۹۶، کے صفحہ ۴۱۷ تا ۴۱۸ پر ہم ایک غیر اسلامی سپہ سالار سے دوچار ہوتے ہیں جس کا نام "فاروق کوہ تن" ہے، اور اس

کے عیار کا نام "نعمان" ہے۔ اگر یہ ممکن بھی ہو کہ قمر جیسے صاحب علم شخص کو یہ نہ معلوم رہا ہو کہ امام ابو حنیفہ کا اصل نام "نعمان" تھا، تو بھی اس میں تو کوئی شک نہیں ہو سکتا کہ قمر اس بات سے واقف تھے کہ عمر ابن الخطاب رضی اللہ عنہ کا لقب "فاروق" تھا۔ لہٰذا یہ نام انھوں نے اسلام دشمن سردار کو یوں ہی نہ دیا ہوگا۔ ایک امکان یہ ہے کہ "فاروق" اور "نعمان" ان دنوں واقعی کوئی دو شخص ہوں، اور وہ داستان گو کے مربی، یا بانی محفل، کے دشمن یا مخالف رہے ہوں۔ زبانی بیانیہ کی عام رسم ہے کہ اس میں اپنے مربی، یا مالک، یا سردار، کے دشمنوں کی تضحیک یا تذلیل، اور اس کے دوستوں، محبوں، اور عزیزوں کی توقیر، کے پہلو نکالے جاتے ہیں، اور اس حد تک زبانی بیانیہ میں اسطور سازی myth making کی بھی صلاحیت ہوتی ہے۔

تضحیک و تذلیل کا ایک اور مقام دیکھیں۔ یہاں دو ساحروں کے نام نور اللہ اور فقیر اللہ ہیں، انداز تحریر مزاحیہ ہے، اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس نام کے دو اصلی شخصوں کا مذاق اڑانا مقصود ہے۔ "طلسم ہوشربا" جلد چہارم، مصنفہ محمد حسین جاہ، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۹۰، صفحہ ۹۲۵ تا ۹۲۶ پر حسب ذیل نہایت دلچسپ وقوعہ بیان ہوا ہے۔ موقعہ یہ ہے کہ امیر حمزہ کا عیار مہتر قران، اور اس کے ساتھ گل چیں نامی ساحرہ، جو مطیع اسلام ہو گئی ہے، دشمن فوج کے ایک بادشاہ سلطان تاجدار کو زک پہنچانے کی فکر میں ہیں:

> قران جادوگر کی شکل بن کر اس فوج میں چلا۔ اور گلچیں زمین میں غرق ہو کر ساتھ قران کے ہوئی۔ وقت شام کے قران نے دیکھا کہ ایک مجھولی رنڈیوں کی، طرف سلطان تاجدار کی بارگاہ کے

جاتی ہے۔ اور پیچھے اس کے ایک لونڈا گڑگڑی لئے
ہے۔ غرض قران نے اس لونڈے کو بیہوش کیا،
آپ اس لونڈے کی شکل بن کر پیچھے مجھولی کے روانہ
ہوا۔ ایک دم میں بارگاہ کے دروازے پر پہنچے۔ وہ
مجھولی ٹھہری اور وہ رنڈی پکاری کہ او نوراللہ جلد آ۔
اس نے کہا کہ حاضر! غرض وہ لونڈا نوراللہ [یعنی]
قران، ساتھ ان کے داخل بارگاہ ہوا۔ پہر رات گئی
تھی کہ فقیراللہ ایک فراش تھا، اسے حقے کی تلاش
ہوئی۔ وہ اس لونڈے کے پاس آیا، اور حقہ پیا۔ اور
حقہ پینے کے ساتھ ہی بیہوش تھا کہ نوراللہ لونڈا یعنی
قران اپنی صورت تبدیل کر کے اب فقیراللہ فراش
بنا، اور اپنی شکل اس فراش کو بنا کر محفل میں داخل ہوا
، اور گلگیر سے گل کترنے لگا۔ ایک دو گھڑی کے بعد
آنکھ کھلی۔ جو فراش نوراللہ بن گیا تھا، کیا دیکھتا ہے
کہ میں جوتیوں کے پاس بیٹھا ہوں۔ گھبرایا، اور
منہ پر جو اپنے ہاتھ پھیرتا ہے تو داڑھی مونچھ
نہیں! حیران ہوا ، اور چیخا کہ ”میں فراش بادشاہ
ہوں !“ لوگوں نے کہا، ”تو دیوانہ ہوا ہے، تجھے
افراسیاب سے کیا کام؟“ اس لونڈے نے کہا، ”او
حرام زادی! تو کسے مارتی ہے؟ میں فقیراللہ فراش
ہوں۔“ اس نے کہا، ”موے تجھے کیا ہو گیا ہے؟

میں نے تجھے ٹکڑے کھلا کے پالا ہے، آج تو فقیر اللہ
فراش بن گیا!"

صاف ظاہر ہے کہ اس وقوعے میں عیاری کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اور عیاری اس میں کچھ خاص ہے بھی نہیں۔ یہ مزاحیہ وقوعہ ہے، اور "نورا للہ"، "فقیر اللہ" اغلباً دو اصلی شخص ہیں جن کا مذاق اڑانا مقصود ہے۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ خود داستان گو تو شاید ہی کسی سے اپنی دشمنی داستان کے پردے میں نکالنے کی جرأت رکھتا ہو۔ بچارے "نور اللہ" اور "فقیر اللہ"، ہمارے داستان گو کے مالک یا مربی کے مخالفوں، یا ناپسندیدہ لوگوں میں سے ہوں گے۔

ایک بہت ہی دلچسپ اور کچھ مزاحیہ، کچھ پریشان کن وقوعہ "طلسم ہوش ربا" جلد ہفتم، مصنفہ احمد حسین قمر میں حکیم روشن رائے کا ہے۔ یہ حکیم صاحب بڑے زبردست عامل ہیں۔ وہ نہ صرف اہل اسلام سے ہیں، بلکہ عین طلسم ہوشربا کے اندر ایک اسلامی شہر موسوم بہ عجائب نگار کے حاکم بھی ہیں۔۔ ان کی قوت اور تصرف کا یہ عالم ہے کہ افراسیاب تک کو ان سے زک پہنچتی ہے۔ ان کا حال "طلسم ہوش ربا"، جلد ہفتم، مطبوعہ نول کشور پریس کانپور، ۱۹۱۵ کے صفحہ ۵۵۹ تا ۵۶۴ یوں درج ہے:

ایک جانب سے ابرار عبادت گذار، ایک طرف سے حکیم روشن رائے تخت ہائے زریں پر سوار، پایہ ہائے تخت میں نقش بندھے ہوئے، تخت اڑ[ا]تے ہوئے آتے ہیں۔ انھوں نے جو آکر نقوش نیر اعظم کو دکھلائے، ہزارہا ملازمان افراسیاب کے سر کٹ کٹ گرے۔ جب

افراسیاب بلند ہونے کا قصد کرتا ہے، یہ دونوں بزرگ.
کچھ اسما پڑھتے ہیں۔ افراسیاب بلند پروازی سے محروم رہتا
ہے... [۵۶۳]ان خیموں کے قریب جو افراسیاب پہنچا
آنکھوں کے نیچے اندھیرا آیا... حیرت نے کہا طریقے
سے معلوم ہوتا ہے یہ تاثیر عمل روشن رائے ہے۔ نقوش
جابجا درختوں میں لٹکا دیئے ہیں۔ افراسیاب جادو نے کہا،
ان کی بھی فکر کرتا ہوں... شب کو حکیم روشن رائے
اپنے خیمے میں بیٹھے ہیں، بخورات روشن، عمل خوانی میں
مصروف، کہ پیشاب کی خواہش ہوئی... حکیم روشن
رائے... بیت الخلا سے نکلے، قصد ہے کہ عبادت خانے
میں جاؤں، کہ پہلو سے رونے کی آواز آئی۔ پلٹ کے
دیکھا، ایک نازنین مہ جبین نہایت [حسین] دہائی دیتی
ہوئی سامنے آئی، دوڑ کر قدموں سے حکیم روشن رائے
کے [۵۶۴]لپٹ گئی۔ کہا، اے مقبول بارگاہ پروردگار،
میں فریاد کرنے آئی ہوں... قدموں سے لپٹ کر
آنکھیں تلوؤں سے اس طرح ملیں کہ حکیم روشن رائے
کے موے جسم کھڑے ہوگئے، غسل کی ضرورت ہوئی۔

حکیم کے ناپاک ہو جانے کی وجہ سے اس پر افراسیاب کا پنجہ بڑی حد تک قابض ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ افراسیاب کے جادو کا کمال ہے، لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ کوئی بے چارہ حکیم روشن علی، یا حکیم روشن رائے نام کا شخص یقیناً رہا ہوگا، جو احمد حسین قمر کے کسی

مربی کا دشمن، یا پھر خود احمد حسین قمر کا داستان گوئی (یا کسی فن) میں مد مقابل رہا ہو۔ داستان ایسا قاتل فن ہے کہ یہ کسی کو نہیں چھوڑتا، اور اس کی دنیا اتنی وسیع اور پیچیدہ ہے کہ اس میں یہ سب ممکن ہے کہ کوئی سامری پرست ہو، لیکن امیر حمزہ کا حامی ہو، اور زبردست عامل اور زاہد مرتاض ہونے کے باوجود اس کی رجولیت اتنی کمزور ہو کہ عورت کا لمس اسے منزل کر دے۔

اب احمد حسین قمر ہی سے ایک مثال ذرا اور طرح کی دیکھیے۔ انھوں نے "طلسم ہوشربا" جلد ششم کے صفحہ ۳۰۹ تا ۳۱۰ پر تین شعر کی ایک نظم لکھی (یا نقل کی) ہے جو سراسر اہل سنت والجماعت کی موافقت اور مدح میں ہے۔ موقع یہ ہے کہ اسلامی فوجیں جمشید بن کوکب روشن ضمیر کے بادشاہی جھنڈے تلے افراسیاب کے ایک سردار ہومان کے خلاف جنگ آزما ہونے والی ہیں۔ آغاز جنگ ہومان کی طرف سے ہونا ہے، اسلامی ہرکارے خبر لاتے ہیں:

ہرکاروں نے آکر سامنے جمشید کے زمین ادب کو لب عبودیت سے بوسہ دیا، ہاتھ اٹھا کر دعا و ثنائے بادشاہی بجالائے۔ مسدس:

رہے تا کام دیں داروں کو احکام شریعت سے
خوشی تا حاجیوں کو ہوئے کعبے کی زیارت سے
رہے تا عابدوں کو شوق محراب عبادت سے
نماز اہل سنت تا ہو مسجد میں جماعت سے
ترا خطبے میں ہو نام اور خطبہ زیب منبر ہو
فروغ اسلام کو ہو رونق دین پیمبر ہو

> شہنشاہ عالی جاہ کی دولت و عمر کو ترقی ہو۔ ہومان نے طبل جنگی بجوایا، کل صبح کو بندگان عالی سے مقابلہ کرے گا۔

اور جس طرح اسلامی فوجیوں کی شکلیں شاہ اسمٰعیل شہید کے فوجیوں پر متصور ہوئی ہیں، اسی طرح طلسم نور افشاں کے بادشاہ، اور اسلامیوں کے حامی کوکب روشن ضمیر کے استاد سحر و ساحری نور افشاں جادو کا لقب قطب طلسم ہے، اور اس کی شباہت بالکل اسلامیوں جیسی ہے۔ ''طلسم ہوش ربا'' جلد چہارم مصنفہ محمد حسین جاہ، کے صفحہ ۱۳۱۹ پر ہم دیکھتے ہیں:

> اب ایک چمک ہوئی، اور ایک ابر اور، پشت پر ابر طلائی کے، سفید، نمودار ہوا۔ اور اس ابر سے ایک تخت کہ جس میں جواہر تعبیہ کیا ہوا تھا، نکلا۔ اس تخت پر ایک مرد پیر، نہایت مقطع اور مہذب بزرگ، ریش سفید تا بہ سینہ، عمامہ سر پر، عبا گلے میں، بیٹھے تھے۔ جب وہ تخت قریب کوکب روشن ضمیر کے آیا، کوکب نے اٹھ کر اس مرد پیر کی تعظیم کی اور ہاتھوں کو بوسہ دیا۔ مرد پیر، نور افشاں جادو، قطب طلسم، استاد کوکب روشن ضمیر ہے۔

جب داستان گو اس امر کو ملحوظ رکھے گا کہ اس کے سامعین میں طرح طرح کے

لوگ ہوں گے، اور کوئی ضروری نہیں کہ جو لوگ داستان گوئی کے کسی ایک جلسے میں شریک ہوں، وہی لوگ اگلے میں یقیناً موجود ہوں گے، تو وہ اس بات کا لامحالہ دھیان رکھے گا کہ اس کے کلام میں توازن ہو۔ داستان گو اور سامع میں تصور کائنات world view تو بہر حال مشترک ہوگا، اور یہاں معاملہ بس مختلف موقعوں پر مختلف داستانوں کے انتخاب کا ہوگا۔ البرٹ لارڈ نے بوسنیا Bosnia کے منظوم داستان گویوں کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کے سامعین میں مسلمان اور عیسائی دونوں ہوتے تھے، عورتوں کو ان محفلوں میں بار نہ ملتا تھا، سامعین وقتاً فوقتاً آتے جاتے رہتے تھے۔ مثلاً پاس کے گاؤں سے کچھ کسان بازار کرنے آئے تو کچھ دیر داستان سرائی کا بھی لطف لے لیا۔ چھوٹے موٹے بیوپاری، کاروانوں کے ساربان اور ان کے محافظین، سرایوں میں ٹھہرے ہوئے مسافر، یہ سب اپنی اپنی فرصت اور افتاد مزاج کے اعتبار سے محفلوں میں آتے جاتے تھے۔

رمضان شریف کے مہینے میں داستان سرائی کا خاص انتظام رہتا تھا۔ اور اس مہینے میں شبینہ داستان سرائی، جو اکثر تمام رات جاری رہتی تھی، بہت مقبول تھی۔ ملمن پیری Milman Parry کے حوالے سے البرٹ لارڈ نے لکھا ہے کہ بوسنیا Bosnia کے اکثر داستان سرایوں کا بیان تھا کہ انھیں تیس داستانیں یاد ہیں، یعنی رمضاں کی ہر رات کے لئے ایک داستان۔ دولت مند لوگ مہینوں پہلے سے اپنے پسندیدہ داستان سرایوں کو بیعانہ دے کر اپنا پابند کر لیتے تھے۔ صاحب خانہ کی اپنی مقرر کردہ فیس کے علاوہ سامعین بھی کچھ نہ کچھ ہدیہ کرتے۔ پیری کے بیان کے مطابق سلیمان نامی ایک داستان سرا کو اس طرح ہر رات ساٹھ دینار تک کی یافت ہو جایا کرتی تھی۔ لارڈ کا بیان ہے کہ داستان سرائی کی محفلیں چاہے کسی کے گھر پر منعقد ہوتیں، یا کسی قہوہ خانے میں، یا کسی رئیس کے دیوان خانے میں، وہ اہم ترین شے جو کسی موقعے پر سنائی جانے والی داستان کی ہیئت پر اثر انداز ہوتی تھی، یہ تھی کہ داستان کے سامعین بدلتے رہتے تھے، (یعنی اٹھ کر جاتے

رہتے، اور ان کی جگہ نئے سامع آتے رہتے تھے)، اور مستقل آکر سننے والے ان میں بہت کم تھے۔

ظاہر ہے کہ یہ صورت حال ہندوستان میں بھی موجود رہتی ہوگی، سوا اس کے کہ یہاں کے سامعین میں مستقل آنے والے زیادہ ہوتے تھے۔ یا کم سے کم میر باقر علی کے سامعین کے بارے میں یہی سنا گیا ہے۔ ممکن ہے گذشتہ صدی میں، اور اس سے بھی پہلے، جب داستان گوئی بازاروں، گھروں، دیوان خانوں، اور ایوانات شاہی تک میں ہوتی تھی، مختلف جگہوں کے سامعین اپنی اپنی طرح کے ہوتے ہوں۔ بازاروں اور عام گھروں کے سامعین یقیناً غیر مستقل ہوتے ہوں گے۔ غالب کے خط کا ذکر میں شروع میں کر چکا ہوں۔ ان کے یہاں کے سامعین شاید زیادہ پابندی سے آتے رہے ہوں۔ بہر حال، بنیادی بات یہ ہے کہ داستان گو، ممکن اور موجود، دونوں طرح کے سامعین کا لحاظ رکھتا تھا۔ شیخ تصدق حسین اگر "گلستان باختر" جلد سوم میں صاحب قراں کی زبانی مذہب شیعہ کی تبلیغ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں، تو اسی داستان میں وہ امیر حمزہ اور ان کے ساتھیوں کی شراب نوشی کے بارے میں کچھ تاویلیں کرتے ہیں۔ تاویل کے علاوہ وہ کبھی کبھی جدتیں بھی کر جاتے ہیں۔ پہلے مذہب شیعہ کی تبلیغ ملاحظہ ہو۔ "گلستان باختر"، جلد سوم، میں ایک موقعہ ایسا آتا ہے جب صاحب قراں عادل کیواں شکوہ بعض غیر اسلامیوں کو وعظ کے انداز میں تلقین ایمان کرتے ہیں۔ صفحہ ۴۸۷ پر ہے:

> اور مذہب حق میں چوتھی اصل دین کی، امامت ہے۔ یعنی اپنے پیغمبر کے بعد ان کی اولاد کو، کہ بارہ امام ہیں، ان کو اپنے پیغمبر دینی کا وصی بر حق اور جانشین مطلق جاننا، اور ان کو مثل اپنے پیغمبر کے

معصوم یقیناً جاننا، اور مانند اپنے نبی کے ان کے احکام
پر عمل کرنا۔

اسی طرح، اس داستان (''گلستان باختر'' جلد سوم) کے صفحہ ۵۶۴ پر نماز فجر کا بالتفصیل بیان فقہ جعفریہ کے طریقہء نماز کے مطابق درج کیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی ضرورت نہ تھی، اور داستان گو نے اپنے مربی، یا کسی خاص موقعے کے سامعین کا لحاظ رکھا ہے۔

بوسنیا کے داستان سرایوں کے ساتھ مذہب، یا مذاہب، کی مشکل نہ تھی۔ ان کی داستانیں زیادہ تر قوم پرستانہ تھیں، جن میں ترک حکمراں کی حیثیت بیرونی حملہ آور رد شمن کی تھی۔ سامعین اور مربیوں، دونوں میں اختلاف مذہب ضرور تھا، یعنی کچھ عیسائی تھے، اور اکثر مسلمان۔ لیکن مسلمان سامعین کے لئے بھی ترکوں کی حیثیت خارجی، سامراجی، اور عسکری تھی، مقامی اور امن پسندانہ نہیں۔ شراب کا رواج عام ہونے کے باعث دونوں طبقوں کے ارکان کو اس بات پر کوئی اعتراض نہ تھا کہ داستان میں شراب نوشی پر کوئی پابندی نہ ہو۔ بوسنیا کے برخلاف، ہمارے داستان گو کے لئے یک جہتی اور پابندی شرع کے مسائل خاصے پیچیدہ تھے۔

مثلاً، شراب نوشی ہماری داستان میں بھی عام ہے، لیکن بعض پابندیوں اور تاویلوں کے ساتھ۔ پہلی پابندی تو یہ کہ اہل اسلام کے لئے غیر اسلامی کے ہاتھ سے، یا اس کے ساتھ بھی، شراب پینا ممنوع ہے۔ کبھی کبھی جب داستان گو (یا اس کے مربی، یا سامعین) پر مذہبیت (یا امیر حمزہ کے نام و خاندان کا احترام) کا غلبہ ہوتا ہے تو امیر حمزہ اور ان کے ساتھی شراب کی جگہ ماء اللحم پیتے دکھائے جاتے ہیں! ''نوشیرواں نامہ'' جلد اول، مصنفہ شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۸۹۸ صفحہ ۲۳۵ تا ۲۳۶ پر ہے:

> نوشیرواں نے [حمزہ ء اول سے] باعث شراب نہ پینے کا پوچھا۔ حمزہ ء صاحب قراں نے عرض کیا کہ حضور، میں ایک وجہ سے شراب نہیں پیتا ہوں۔ اور وہ وجہ لائق عرض نہیں ہے۔ نوشیرواں کچھ سمجھ کے چپکا ہو رہا۔ خواجہ بزرجمہر نے نوشیرواں سے عرض کیا کہ حضور، حمزہ ء صاحب قراں ماء اللحم کے عادی ہیں۔ اگر حکم ہو، تو میرے یہاں ماء اللحم تیار ہے: لے آؤں؟ نوشیرواں نے گفتگو بزرجمہر کی سمجھ کے حکم دیا کہ اچھا، واسطے حمزہ کے ماء اللحم لے آیئے، یا کسی سے منگوا لیجئے... خواجہ بزرجمہر نے خود بھی ماء اللحم پیا، اور حمزہ ء صاحب قران و سرداران حمزہ ء صاحب قراں کو دیا۔ ہر ایک سردار نے بعد پینے حمزہ ء صاحب قراں کے، ماء اللحم پیا۔

مذکورہ بالا واقعہ اس وقت کا ہے جب امیر حمزہ کو پورا عروج نہیں حاصل ہوا ہے۔ زمانے کے امتداد کے ساتھ امیر حمزہ کا اقبال بلند سے بلند تر ہوتا ہے۔ اور تصدق حسین کی مذہبیت بھی ترقی کرتی ہے۔ "نوشیرواں نامہ" (اول اشاعت ۱۸۹۳) پر کچھ مدت گذرنے کے بعد انھیں خیال آتا ہے کہ شراب نوشی اور صاحب قرانی کا جوڑ شاید ہے نہیں۔ یا شاید کوئی سخت مذہبی مربی انھیں مل جاتا ہے، اور وہ اس کا پاس کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ "گلستان باختر" جلد اول (پہلی اشاعت ۱۹۰۹) کے بالکل شروع میں، یعنی صفحہ ۳۶ پر، ہمیں اطلاع ملتی ہے:

رفیع البخت نے ساقی کو اشارہ کیا، اس نے جام شراب
الصالحین بھر کر دیا۔ قرماسپ سب پی گیا، اور کہا کہ یہ
شراب تو نہایت لذیذ ہے۔ ہم نے اس طرح کی
شراب کبھی نہ پی تھی۔ شاہ زادہ رفیع البخت نے مسکرا
کر ارشاد فرمایا کہ یہ شراب نشہ نہیں رکھتی ہے، مگر
قوت شراب سے زیادہ رکھتی ہے۔ اب اہل اسلام یہی
شراب پیتے ہیں، اور وہ شراب جو عام طور پر رائج ہے،
اسے حرام جانتے ہیں۔

''نوشیرواں نامہ'' جلد اول میں تصدق حسین نے نسبتاً معتدل رویہ اختیار کیا تھا۔
صفحہ ۲۵۳ پر لکھتے ہیں:

ناظرین عالی فہم پر واضح ہو کہ قبل اس کے اس
خاکسار، ذرۂ بے مقدار، بدترین روزگار، بیہودہ
مقال، خوشہ چین مترجمان باکمال، حقیر و فقیر،
سراپا تقصیر، ہیچ مداں، کج مج زباں، خاک پاے
داستان گویاں، خادم نکتہ دانان جہاں، تصدق
حسین، حفظہ اللہ عن کل الشین، مترجم
کتاب ہٰذا نے چاہا تھا کہ حمزۂ صاحب قران ذی
وقار، عم احمد مختار، و اولاد حمزۂ صاحب قران و
کل مردمان لشکر و جملہ مطیعان حمزۂ صاحب قراں کو

> مطلق کسی محفل اور بزم عیش و عشرت میں شراب
> نہ پلوائی جائے۔ اور اس دفتر میں کسی صحبت میں مے
> کشی کوئی مسلمان نہ کرے۔ لیکن بغور و تامل جو دیکھا
> گیا، تو صاف ثابت ہوا کہ اگر شغل مے خواری
> محفلوں اور بزموں میں نہ ہوگا تو آئندہ اور داستانوں
> میں کچھ مزہ اور لطف نہ ہوگا۔ اور علاوہ اس کے، "بالا
> باختر" اور "کوچک باختر" وغیرہ دفاتر میں دیکھا گیا
> کہ برابر صدہا، بلکہ ہزارہا محفلوں اور بزموں میں
> مصنف دفاتر نے حمزہ اور اولاد حمزہ وغیرہ کو شراب
> پلوائی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس زمانے میں
> شراب حرام نہیں کی گئی تھی۔

مندرجہ بالا بیان میں داستان کی شعریات کے بھی پہلو بیان ہوگئے ہیں۔ ہم ان کا ذکر پہلے بھی کر چکے ہیں: داستان گو اس بات کا دعویٰ کرتا ہے، یا اس مفروضے کے ساتھ داستان سناتا ہے، کہ جو کچھ وہ سنا رہا ہے، وہ سب کا سب کسی نہ کسی سطح پر بیان واقعہ ہے۔ لہٰذا تاریخ کچھ بھی کہے، اگر داستان میں امیر حمزہ کو ہاشمی النسل، مکی الاصل، اور عبد المطلب کا فرزند ہونے کے ساتھ ساتھ طرح طرح کی مہمات ارضی و سماوی سر کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے، تو پھر ایسا ہی ہے۔ امیر حمزہ، ابن عبدالمطلب بھی ہیں اور اسی وجہ سے عم رسول ﷺ بھی ہیں۔ اور داستان میں وہ صاحب قراں، دیو کش، اور فتاح طلسم ہائے بے شمار بھی ہیں۔ داستان میں اگر ان کو شراب پیتے ہوئے اگر دکھایا گیا تو اس کی شرعی وجہ بھی ہونا چاہیئے۔ اور داستان کے فن کے اعتبار سے بھی وجہ موجود ہے، کہ اگر شراب

نوشی نہ ہو تو "کچھ مزہ اور لطف نہ ہوگا۔" شرعی وجہ یہ ہے کہ اس زمانے میں شراب حرام نہ رہی ہوگی۔ تیسری بات یہ کہ شیخ تصدق حسین کتنے ہی بڑے داستان گو کیوں نہ ہوں، لیکن وہ داستان کی بنیادی روایت میں کوئی تبدیلی نہیں کر سکتے۔ تبدیلی کو عمل میں لانا تو دور رہا، اس کا ارادہ بھی ظاہر کرنے کے پہلے وہ خود کو "بدترین روزگار"، "بیہودہ مقال"، "خوشہ چین مترجمان باکمال" وغیرہ کہہ کر گویا اعتذار کرتے ہیں، کہ مجھ جیسے شخص کی طرف سے ایسا ارادہ اور خیال بھی کبائر سے کم نہیں۔

داستان "عوامی" اور "پنچایتی" صنف سخن نہیں ہے۔ لیکن اس کی ایک بہت بڑی قوت اس بات میں ضرور ہے کہ اپنے سامعین سے ہم آہنگی کے باعث وہ ہم جیسے عام لوگوں کو ایک ایسا تصور حیات دے دیتی ہے جس کی روشنی میں انسانی اور غیر انسانی، دونوں کائناتوں کے معنی تھوڑے بہت آسان لگنے لگتے ہیں۔ سودا نے کہا تھا۔

کس طرح خانۂ گردوں کی بنا ہو دلچسپ
معنی اس بیت کے اک ہم ہیں سو آورد کے ساتھ

لیکن واقعہ یہ ہے کہ داستان میں راوی، بیان کنندہ، اور سامعین مل کر ایسی وحدت خلق کرتے ہیں کہ ایک کے ذریعہ دوسرے کے معنی ظاہر ہونے لگتے ہیں، اور ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یہ معنی اتنے غیر دلچسپ نہیں ہیں جتنا ہم سمجھے تھے۔ میلکم لائنز Malcolm Lyons کہتا ہے:

علمی اور تہذیبی طور پر شائستہ سامع داستان کی بین المتونیت intertextuality سے لطف اندوز ہوتا ہوگا،

> وہ دوسرے متون کے حوالہ جات، اقتباسات کو پہچان لیتا ہو گا، اور یہ بھی پہچان لیتا ہو گا کہ داستان گو نے ماقبل کی کسی کہانی کو کس طرح اپنے مقصد کے مطابق اپنے بیانیہ میں ڈھال لیا ہے۔ وہ یہ بھی محسوس کر لیتا ہو گا کہ غیر تہذیب کی کوئی شے اس کے اپنے تہذیبی تشخص میں کس طرح ضم کر لی گئی ہے۔ اور عمومیت سے بات کریں، تو سب سے پہلی بات یہ کہ سامع یا قاری اس بات کی طرف دھیان لگائے گا کہ جن چیزوں سے خود اس کا سروکار ہے، اور جن میں اسے انہماک ہے، ان کو دوبارہ کس پیرائے میں بیان کیا جا رہا ہے۔ جبلی یا وہبی طور پر ان چیزوں کو پہلے ہی سے دیکھ لیتا ہو گا جو تجربۂ حیات میں تکراری نوعیت کی ہیں۔ یا پھر جب وہ تکرار واقع ہو تو اسے پہچان لیتا ہو گا۔ اور پھر، توسیع معنی کے عمل کے ذریعہ، وہ ان واقعات کی علامتی اہمیت اور معنویت (اگر ان کی کوئی علامتی اہمیت اور معنویت ہے) کو بھی پہچان اور سمجھ لیتا ہو گا۔ (میلکم لائنز: TheArabian Epic، جلد دوم، کیمبرج، ۱۹۹۵، صفحہ ۶)۔

داستان اور سامعین کا تعلق چھوٹ جانے ہی کی وجہ سے ہمارے زمانے میں یہ غلط فہمی پیدا ہوئی کہ داستان کوئی بچکانہ اور غیر ترقی یافتہ، یا غیر نفیس unsophisticated صنف سخن ہے۔ "کتاب" کا تصور ہمارے یہاں یہ بن گیا تھا کہ اس میں "سنجیدہ" اور "مبنی

بر حقیقت" باتوں کا بیان ہوتا ہے۔ اور جو چیزیں زبانی بیان ہوتی ہیں، وہ "خیالی" اور "فرضی" ہوتی ہیں۔ لہٰذا نئے ہندوستان کی نئی روشنی میں داستان کو "سنجیدہ" یا "مبنی بر حقیقت" کہنا مشکل تھا۔ لا محالہ طور پر اسے بچوں کے ادب کی قسم کی، غیر ترقی یافتہ یا خام ذہنوں کے لئے مناسب، اور چڑے چڑیا کی کہانی جیسی بچکانہ چیز فرض کر لیا گیا۔ اور "باغ و بہار"، "فسانۂ عجائب" جیسے تحریری متون کو داستان کا درجہ دے دیا گیا۔

داستان کے جدید نقاد کی حیثیت سے ہم اگر یہ خیال رکھتے کہ داستان کو سننے والے کون اور کس طرح کے لوگ ہوتے تھے، تو اتنی آسانی سے یہ حکم نہ لگا دیتے کہ داستان کی تخلیق، اور اس سے لطف اندوزی، یہ دونوں باتیں خام immature ذہنوں کا خاصہ ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ انیسویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے داستان کے بارے میں یہ ادراک عام ہوا کہ اس میں بہت سی باتیں "خلاف واقعہ" ہی نہیں، "خلاف اخلاق" بھی ہیں۔ "آفتاب شجاعت" جلد دوم، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنؤ، ۱۹۰۳ کے صفحہ ۴ پر شیخ تصدق حسین لکھتے ہیں:

> [منشی پراگ نرائن] نے...ارشاد فرمایا کہ تو [تصدق حسین] فی الحال دفتر "آفتاب شجاعت" کو...اس طرح تحریر کر کہ کہ نثر رنگین ہو، اور نظم بھی دل چسپ ہو۔ تازگی مضامین کا خیال رہے...عبارت اس کی فحش سے صاف و پاک ہو۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ داستان سے عام توقع یہی تھی کہ اس میں "فحاشی" ہوتی ہے۔ اور کیوں نہ ہوتی، جب انگریزوں نے یہ بات ہر خاص و عام میں پھیلا دی تھی کہ "غیر

اخلاقی" اور "فحش" باتوں سے شغف "مشرقی" ذہن کا خاصہ ہے۔ یہاں تک کہ "باغ و بہار" جیسی کتاب، جو انگریزوں کے لئے، اور ان کی نگرانی میں لکھی گئی تھی، اس کے بھی بارے میں یہ رائے عام کر دی گئی کہ اس میں بعض باتیں ایسی تھیں جو مہذب ذہن کو شاق گذرتیں، لہٰذا وہ باتیں اس میں سے حذف کر دی گئیں، تاکہ اس کی "نفیس" اور "پاکیزہ" صورت ہی ہندوستانی اسکولوں کے طالب علموں، اور استادوں کو دکھائی دے۔

۱۸۵۸/۱۸۵۹ سے "باغ و بہار" کو کلکتہ یونیورسٹی کے امتحان داخلہ کے لئے کورس میں شامل کیا گیا، لہٰذا یہ کتاب بنگال کے ان تمام اسکولوں میں رائج کر دی گئی جہاں اردو پڑھائی جاتی تھی۔ ڈنکن فاربس Duncan Forbes نے ۱۸۴۶ میں "باغ و بہار" کو انگریز افسروں کی تعلیمی ضروریات کے مد نظر مرتب و مدون کیا تھا۔ اس سے کہا گیا کہ چونکہ یہ کتاب اب اسکولوں میں پڑھائی جائے گی، لہٰذا اس میں سے وہ عبارتیں حذف کر دی جائیں جو "ممتحن کی حیا و عفت پر شاق ہوں، یا طالب علم کے اخلاق کو نقصان پہنچائیں"۔ یہ ہدایت بنگال کے ڈائرکٹر محکمہ ء تعلیمات کی طرف سے اس کے خط مورخہ ۸ اگست ۱۸۵۹ کے ذریعہ ڈنکن فاربس کو بھیجی گئی۔ اصل الفاظ، جو ڈنکن فاربس نے خود نقل کئے ہیں، حسب ذیل ہیں:

> ...omit all passages as are likely to shock the modesty of an Examiner, or injure the morals of the student.

جناب ڈنکن فاربس نے، بجائے اس کے کہ وہ اس رائے پر معترض ہوتے، اس پر بڑی خوشی سے صاد کیا، اور فرمایا کہ "میر امن کے اصل متن میں... کچھ عبارتیں قابل اعتراض تھیں، جیسی کہ ہمیں تمام مشرقی تحریروں میں ملتی ہیں۔" ان کے اصل الفاظ یہ ہیں:

...in Mir Amman's original text, there occurred a few passages of an objectionable nature, such as we meet in all Oriental compositions...

یہ اقتباسات ڈنکن فاربس کی مدون کردہ "باغ و بہار"، مطبوعہ کلکتہ، ۱۸۶۰ء، کے انگریزی دیباچے سے لئے گئے ہیں۔ بنگال کا انگریز ڈائرکٹر تعلیمات جسے اردو کی شاید شد بد ہی رہی ہو، اور اردو کا انگریز ماہر ڈاکٹر ڈنکن فوربس، دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ تمام "مشرقی" تحریروں میں کچھ نہ کچھ قابل اعتراض باتیں ہوتی ہی ہیں۔ چاہے وہ تحریریں خود انگریز بہادر کی نگرانی میں کیوں نہ تیار ہوئی ہوں، لیکن ہندوستانی ذہن اس قدر "فحش پسند" ہے کہ مخرب اخلاق بات کہنے کا موقعہ ان میں بھی ڈھونڈ ہی لیتا ہے۔

اس پوری بحث میں سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ انگریزی ادب کی تمام تاریخ میں انیسویں صدی سے بڑھ کر فحش پسند، اور فحش نگار صدی کوئی نہ ہوئی۔ اور انیسویں صدی کے انگریز، جو ہمیں اخلاقیات کا درس دینے پر اتارو تھے، خود ان کی زندگیاں جنسی ریاکاری، اور جنسی بے راہروی سے بھری ہوئی تھیں۔

میر نے لفظ "افسانہ/افسانہ خواں"، یا اس مضمون کے الفاظ، بہت استعمال کیے ہیں۔ "فیض میر" میں انھوں نے محیر العقول باتوں پر مبنی واقعات جس ذوق سے بیان کئے ہیں، اور خود "ذکر میر" میں بیانیہ کی جو قوت ہم دیکھتے ہیں، ان باتوں کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا حقیقت سے دور نہ ہوگا کہ میر کو داستان سے دلچسپی تھی۔ آتش نے بھی "قصہ خواں/افسانہ خواں" الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ دبیر اور آتش کا ایک واقعہ محمد حسین آزاد نے نقل کیا ہے، جس میں آتش نے دبیر کے ایک مرثیے کو "لندھور بن سعدان کی داستان"

بتایا تھا۔ غالب کے بارے میں ہم جانتے ہی ہیں کہ وہ داستان سننے کے بہت شائق تھے۔ سید یوسف بخاری دہلوی نے اپنی کتاب "یاران رفتہ" میں بیان کیا ہے کہ حکیم اجمل خاں بھی داستان کے دلدادہ، اور میر باقر علی کے خاص اور مستقل مربیوں میں تھے۔ حکیم اجمل خاں کے یہاں میر باقر علی باقاعدگی سے داستان سناتے تھے۔ اب اگر میر، آتش، غالب، حکیم اجمل خاں، اور ان جیسوں کو خام ذہن کا مالک فرض کیا جائے تو اور بات ہے۔ ورنہ داستان کا سامع، صنف داستان کی خوبی اور حسن کا سب سے بڑا ضامن ہے۔ اگلے صفحات میں ہم عبدالنبی فخر الزمانی کے تصورات سے بحث کریں گے۔ ممکن ہے ہم میں سے بعض کو اس بات پر تعجب ہو کہ عبدالنبی فخر الزمانی کے خیال میں داستان گوئی کے ذریعہ بادشاہوں کا تقرب حاصل ہوتا ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں، مشرقی تہذیب کے زوال کے ساتھ ساتھ اس تہذیب کے مختلف مظاہر، مثلاً داستان گوئی، کی مقبولیت میں بھی کمی آئی۔ مقبولیت کی اس کمی کا ایک مظہرہ مربی کے زوال، یا مربی کے فقدان، کی شکل میں نکلا۔ یعنی ایک طرف تو طبقہء اشرافیہ میں ایسے لوگ کم ہوتے ہوتے ختم ہی ہو گئے جو داستان کے شائق تھے اور جن کی نوکری یا سرپرستی کے سوا داستان گو کا کچھ ذریعہء معاش نہ تھا۔ دوسری طرف یہ ہوا کہ طبقہء عوام میں داستان کے ہزارہا شائقین ایسے تھے جو اشرافیہ کی دریا دلی اور اس فن کو فروغ دینے میں ان کی مساعی کا فائدہ اٹھاتے تھے۔ خود ان میں داستان کے لئے قوت خرید نہ تھی، لیکن وہ داستان گو اور اس کے مربی دونوں کے لئے بہت بڑے سہارے کا کام کرتے تھے۔ اشرافیہ طبقے کی طرف سے تنخواہ یا دیگر سلوک کے کم ہونے، اور پھر غائب ہو جانے کے باعث داستان گو کا سہارا ایسی عوام رہ گئے، جن میں قوت خرید نہ تھی، صرف شوق تھا۔

فارسی کا رواج گھٹنے، اور اردو کو "کتابی، ادبی" یا "کاروباری / دفتری" زبان کی طرح

پڑھنے، کے باعث عوام میں زبان فہمی کی صلاحیت کم ہو گئی۔ لہٰذا داستان کی روایتی لفظیات ان کے لئے مشکل اور بھاری پڑنے لگیں۔ داستان کی غلط شہرت، کہ یہ "فحش" چیز ہے، یہی اس کی وقعت کو کم کرنے کے لئے بہت تھی۔ اس پر مزید دو باتیں ہوئیں۔ ایک تو داستان کے شائقین میں قوت خرید کی کمی، پھر دوسری طرف ان کی زبان فہمی کے معیار میں گراوٹ، یہ دونوں بھی اس بات کی ضامن ہوئیں کہ داستان کا شوق صرف "کمتر" درجے کے لوگوں تک محدود ہو کر جائے۔

پھر آخر میں یہ ہوا کہ الناس علیٰ دین ملوکہم کے مصداق، جو چیز اشرافیہ میں نامقبول ٹھہری تھی، عوام میں بھی اس کا چلن آہستہ آہستہ معدوم ہو گیا۔ میر باقر علی نے چھوٹی موٹی نیم مزاحیہ کہانیاں لکھ کر پیٹ پالنا شروع کیا۔ بہت سے داستان گویوں نے دوسرے دھندے اختیار کر لئے۔ ان میں سے ایک پیشہ مجمع لگا کر دوا بیچنے کا تھا۔ میرے بچپن میں، یعنی آج سے نصف صدی اوپر، یہ منظر عام تھا کہ ایک شخص، جو صورت سے تعلیم یافتہ اور "شریف" لگتا ہے، بازار میں، کچہری کے سامنے، یا کسی میلے میں، چھوٹے سے مجمعے میں گھرا ہوا بڑی روانی سے، اور بڑے دل آویز لہجے میں کہانی سنا رہا ہے۔ اور جب کہانی کسی بہت نازک موڑ پر، اور مجمعے کی پوری توجہ قصہ خواں پر آئی، تو اس نے قصہ وہیں روک کر اپنی دوا، یا منجن، یا چورن کے صفات بیان کرنا شروع کر دیئے۔

مجھے یاد نہیں کہ کسی قصہ خواں نے اپنی کہانی کبھی پوری کی ہو۔ اپنا مال تھوڑا بہت بیچ کر وہ سامعین کی تلاش میں کسی اور جگہ کی طرف نکل گیا۔ تھوڑے ہی دن بعد اس جیسے قصہ خواں بھی ختم ہو گئے، کہ بڑے پیمانے پر مشینی پیداواروں کے ساتھ ان کے مخصوص ذرائع تشہیر و تبلیغ بھی آئے۔ گھر میں بنی ہوئی دواؤں، یا "فقیری نسخوں" کے طلب گاروں نے شیشی، بوتل، اور پھر پلاسٹک کی شیشی، ٹیوب اور چمکیلی فلزاتی پنی tin foil میں

خوبصورتی سے پیک کی ہوئی دواؤں، منجنوں، اور تیلوں کی طرف اپنی توجہ منعطف کر لی۔ کبھی آپ نے غور کیا کہ ہماری زبان میں مصدر to pack کا مرادف "باندھنا" کے سوا کوئی لفظ نہیں، اور اس سے وہ مطلب نہیں حاصل ہوتا جس مفہوم میں "پیک کی ہوئی دواؤں" کا فقرہ میں نے اوپر استعمال کیا ہے۔

ہماری تہذیب کی بہت سی چیزوں کی طرح داستان گوئی بھی "چھوٹے پیمانے کی صنعت" small scale industry تھی۔ انباری صنعتی پیداوار یعنی large scale industrial production کے زمانے میں اس کا زوال لازمی تھا☆☆

باب نہم

داستان کی تشکیل

یہ بحث غیر دلچسپ، بلکہ بے فائدہ ہے کہ داستان امیر حمزہ کی چھیالیس جلدیں، جن سے ہمارا سروکار اس وقت ہے، فارسی سے ترجمہ ہیں کہ نہیں؟ اور اگر یہ ترجمہ ہیں تو ان کا اصل مصنف کون تھا، یا ان کے اصل مصنف کون تھے؟ یہ درست ہے کہ ارباب نول کشور پریس نے ان جلدوں کو جگہ جگہ "ترجمہ" کا نام دیا ہے۔ اور یہ بھی درست ہے کہ جن داستان گویوں نے یہ چھیالیس جلدیں لکھیں، انھوں نے بھی اسے جگہ جگہ "ترجمہ" کہا ہے۔ لیکن انھوں نے اسے جگہ جگہ اپنی "تصنیف" بھی کہا ہے، اور بعض جگہ ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں کہ ان دونوں کے بین بین معنی نکل سکتے ہیں۔ لیکن ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ داستان گویوں نے جتنی بار اپنے مترجم ہونے کی بات کہی ہے، اس سے کہیں زیادہ بار طبع زاد ہونے کی بھی بات کہی ہے۔

ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ ہمارے داستان گویوں نے فارسی مصنفین میں فیضی کا نام بار بار لیا ہے۔ کبھی امیر خسرو، اور کبھی عہد اکبری کے کسی خسرو کا بھی نام اس ضمن میں لیا جاتا ہے۔ داستان کی اصل (اور مختصر) روایت کا مصنف حضرت عباس، عم رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کو بھی بتایا گیا ہے۔ ملا علی اور ملا حسین کا بھی نام داستان کی اول روایت کے مصنفوں کے طور پر لیا گیا ہے۔ محمود نقوی (سہیل بخاری) نے اس بات پر بڑا فخر کیا ہے کہ

ان کی دریافت اور تحقیق سے یہ ثابت ہے کہ داستان امیر حمزہ کی اصل روایت کا نام "مغازی حمزہ" تھا، اور یہ نویں / دسویں صدی کی "تصنیف" ہے۔ سچ پوچھئے تو اتنے سارے "مصنفین" کے ناموں کا اس سلسلے میں مشہور ہو جانا، اور جس طرح سے یہ نام لئے جاتے ہیں، ان میں کسی اصول کا نہ ہونا، اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ داستان کی تصنیف نہیں، تشکیل ہوتی ہے۔ اور کسی ایک فرد واحد کو، خواہ وہ کتنا ہی بڑا عالم کیوں نہ ہو، اس کا مصنف یا خالق نہیں قرار دیا جانا چاہیئے۔ اور اس میں تو بہر حال کوئی شک ہی نہیں کہ داستان امیر حمزہ (طویل) اپنی موجودہ شکل میں ترجمہ ہرگز نہیں ہے، بلکہ حافظے، اختراع، پہلے سے موجود متن پر حاشیہ آرائی (بلکہ اس میں اضافہ اور توسیع) کا نتیجہ ہے۔ مثال کے طور پر "تورج نامہ" جلد اول، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۰۶، صفحہ ۳۳ اور صفحہ ۲۶۸ سے یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> راویان اخبار رنگین و ناقلان آثار حیرت آگیں مثل ملا جلال بیگ ہمدانی اس داستان میں اس طرح قلم فرسائی کرتے ہیں۔۔۔

☆☆☆

> عارفان رموز خوش بیانی و واقفان غموز نکتہ دانی، مثل ملا حسین طوبی، و حاجی شہاب الدین ہمدانی، اس مقام سے داستان ندرت بیان و قصہء حیرت عنوان کو اس طرح مرتبط کرتے ہیں۔۔۔

صاف ظاہر ہے کہ داستان گویوں کے نام صرف زیب داستاں کے لئے، یا اپنے

بیان کو مقتدر بنانے کے لئے درج کئے گئے ہیں۔ جیسا کہ گذر چکا، شیخ تصدق حسین کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ناخواندہ تھے، یا نقد بصارت سے محروم تھے۔ لہٰذا اگر ان داستان گویوں کی تحریری روایتیں اگر موجود بھی تھیں تو تصدق حسین ان سے براہ راست متمتع نہ ہو سکتے تھے۔ جو داستان وہ سنا رہے ہیں وہ تو بہر حال مختلف ذرائع سے حاصل کر کے مرتب کی گئی تھی۔ زبانی بیانیہ میں نئے پرانے داستان گویوں اور مصنفوں کے ناموں کا اضافہ ہوتا ہی رہتا ہے۔ کبھی کبھی داستان گو ایک بالکل نئی زقند لگا دیتا ہے۔ "نوشیرواں نامہ" جلد دوم، مطبوعہ نولکشور پریس لکھنؤ، ۱۹۱۵، کے صفحہ ۴۰۴ پر شیخ تصدق حسین کہتے ہیں:

> ناظرین عالی فہم کو واضح ہو کہ دفتر میں مصنف دفتر نے لکھا ہے کہ علم شاہ اشقر دیوزاد [امیر حمزہ کے گھوڑے کا نام] پر سوار ہو کر میدان میں آئے، ہنگام مقابلہ فرامرز بن قارن نے اشقر کو زخمی کیا۔ بعد ازاں علم شاہ نے مرکب فرامرز بن قارن کو ہلاک کیا، جیسا کہ لکھا گیا ہے۔ لیکن اس مقام پر شیخ تصدق حسین داستان گوے بے عدیل کہتے ہیں کہ اشقر دیوزاد کا یہاں زخمی ہونا اچھا نہیں ہے۔ ہاں [وہ کسی اور داستان میں] دست ایرج سے زخمی ہوتا ہے، وو دانت بھی ٹوٹ جاتے ہیں۔ پس بموجب کہنے شیخ صاحب موصوف کے، اس مترجم نے بھی یہاں اشقر دیوزاد کو زخمی نہیں کیا، اور [ایک] دوسرے گھوڑے کو ہنگام جدال، دست فرامرز بن قارن سے قتل کروا ڈالا۔

ذرا غور کریں، اس عبارت میں بیانیہ کی کتنی چالاکیاں بھری ہوئی ہیں۔

(۱) شیخ تصدق حسین اپنا ذکر صیغہء واحد غائب میں کرتے ہیں، حالانکہ وہ خود اس داستان کے "مصنف" ہیں۔
(۲) وہ خود کو، یعنی اس داستان کے "مصنف" کو، "مترجم" کے نام سے یاد کرتے ہیں، اور "مترجم" کا ذکر وہ صیغہء واحد حاضر میں کرتے ہیں۔ یعنی شیخ تصدق حسین موجود ہیں بھی، اور نہیں بھی۔ وہ مصنف بھی ہیں اور مترجم بھی۔
(۳) شیخ تصدق حسین کو "مصنف دفتر" کی روایت سے اتفاق نہیں۔ اور اس کی دو وجہیں وہ بیان کرتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ اشقر دیوزاد جیسے گھوڑے کا قرامرز بن قارن جیسے مجہول شخص کے ہاتھوں زخمی ہونا اشقر کے رتبے کے منافی ہے۔ دوسری بات وہ یہ کہتے ہیں کہ اشقر دیوزاد کے زخمی ہونے کا واقعہ کہیں اور پیش آیا ہے، اور اس کا زخمی کرنے والا کوئی معمولی شخص نہیں، ایرج بن قاسم بن علم شاہ بن حمزہ، صاحب قران اول ہے۔ "مصنف دفتر" کون ہے، یہ بات وہ ظاہر نہیں کرتے۔ اس کا امکان تو قطعی نہیں کہ شہاب الدین ہمدانی، یا ایسے کسی داستان گو کی تحریری یا زبانی روایت ان تک پہنچی ہو۔ اور اگر یہ صحیح ہے کہ

وہ ناخواندہ تھے، اور / یا فقد بصارت سے تہی کیسہ تھے،
تو ان تحریری روایتوں سے براہ راست مستفید ہونا
بھی ان کے لئے ممکن نہ تھا۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ داستان گویوں نے داستان کے اصل مصنف کے بارے میں طرح طرح کے بیانات دیئے ہیں، لیکن معاملے کو کہیں صاف نہیں کیا ہے۔ بلکہ یوں کہیں کہ یہ معاملہ صاف ہونے والا تھا ہی نہیں۔ زبانی بیانیہ کی صفت ہی یہ ہے کہ اس کی جڑیں پاستانی ہوتی ہیں، یا پاستانی فرض کی جاتی ہیں، لیکن اس کی "تصنیف" کا سہرا کسی فرد واحد، یا چند مشخص لوگوں کے سر نہیں باندھا جا سکتا۔

داستان گویوں، اور داستان گوئی کے طرز و آداب، اور اس کی رسومیات کے بارے ہماری معلومات اس قدر کم ہیں کہ ہم اب یہ بھی نہیں بتا سکتے کہ داستان گوئی میں فی البدیہ تصنیف کس قدر ہوتی تھی، حافظے کا کتنا کرشمہ ہوتا تھا، اور داستان گو پوری داستان کسی سے (مثلاً استاد سے، یا گھر کے کسی بزرگ سے غیر رسمی طور پر) حاصل کرتا تھا، یا مختلف موقعوں پر مختلف داستان گویوں، یا استادوں، سے متفرق واقعات اور قصے سن یا سیکھ کر پہلے سے سیکھی / حاصل کی ہوئی اپنی کسی داستان (مثلاً "نوشیرواں نامہ") میں شامل کرتا تھا۔

موخر الذکر صورت زیادہ قرین قیاس لگتی ہے، کیونکہ اس طرح دو مقصد پورے ہو جاتے ہوں گے۔ ایک تو داستان کو طویل کرنے کا وسیلہ ہاتھ آتا تھا، اور دوسرا یہ کہ نئی بات حاصل ہوتی تھی۔ عبدالحلیم شرر نے "گذشتہ لکھنؤ" میں لکھا ہے کہ داستان گوئی "فی البدیہ تصنیف کرنے کا نام ہے"۔ لیکن انھوں نے نہ کوئی تفصیل بتائی ہے، نہ طریق کار کے بارے میں کچھ کہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ داستان اور داستان گوئی کے بارے میں شرر کو زیادہ

معلوم نہ تھا۔ اسی کتاب میں اگلے صفحے پر وہ لکھتے ہیں: "داستان کے چار فن قرار پاگئے ہیں، رزم، بزم، حسن و عشق، اور عیاری۔" لیکن یہاں بھی وہ کوئی مفصل بات نہیں کہتے، بلکہ کلام کو اس قدر موجز رکھتے ہیں کہ لگتا ہے انھیں ان فنون کے بارے میں عملی طور پر زیادہ معلوم نہ تھا۔ غالب لکھنوی سے وہ یقیناً بے خبر تھے، ورنہ وہ داستان کے "فن" کی حیثیت سے طلسم کا تذکرہ ضرور کرتے۔ ہاں یہ ہے کہ داستان گوئی کی ایرانی روایت میں، جیسا کہ ہم نے پہلے دیکھا، اور آئندہ بھی دیکھیں گے، "طلسم" کا کوئی مقام نہیں۔

داستان کس طرح تشکیل پاتی تھی؟ یہ سوال اس لئے اہم ہے کہ محض داستان امیر حمزہ کی مطبوعہ شکل، جو ہمارے سامنے ہے، اس کی ہر جلد اوسطاً نو سو صفحات کی ہے۔ آج کے زمانے پر قیاس کرتے ہوئے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ ہر جلد اسی طرح "تصنیف" ہوئی ہو گی جس ناول تصنیف کیا جاتا ہے۔ یعنی ناول کا مصنف پورے غور و خوض کے ساتھ، عام طور پر آہستہ آہستہ، اور ممکن ہے کئی برس میں سوچ سوچ کر لکھتا ہے، پھر اس پر نظر ثانی کرتا ہے، وغیرہ۔ ناول کے ساتھ فوری پن کا کوئی مستقل تصور وابستہ نہیں ہے۔ ہر مہینے ایک چھوٹا سا ناول لکھ کر کسی ڈائجسٹ یا رسالے کی شکل میں اسے چھپوانے والا آج کا مصنف، جو پیٹ پالنے کے لئے ماہانہ ناول نگاری کرتا ہے، اسے بھی ہر ناول کے لئے ایک مہینے کا وقت تو ہوتا ہی ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ وہ آہستہ آہستہ کر کے کئی ناول بیک وقت لکھتا رہے، اور ہر مہینے ایک ناول، یا کسی ناول کی ایک قسط، بازار میں لائے۔ اس کے بر خلاف، داستان گو جب ایک بار یہ کام اختیار کر لے تو پھر اس کا غلام ہو جاتا ہے۔ اسے ہر روز، یا وقتاً فوقتاً، یا مقررہ وقفے سے، داستان سنانی ہی پڑتی ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں، داستان گو جتنی بار اپنی داستان سناتا ہے، وہ اسے گویا از سر نو تصنیف کرتا ہے۔

داستان گوئی ایک طرح سے "روز کنواں کھودنے اور پانی پینے" کا عمل ہے۔ یہ عملاً، بلکہ عقلاً، ناممکن ہے کہ کوئی شخص، چاہے وہ محمد حسین جاہ جیسا دراک ہی کیوں نہ

ہو، بیٹھ کر پہلے ایک ہزار صفحے کی داستان تصنیف کرے اور پھر اسے سنانے کے لئے بازار میں آئے۔ لامحالہ داستان گو اپنی داستان کو patchwork quilt یا "لباس راہ راہ" کی طرح تشکیل دیتا ہوگا۔ (لباس راہ راہ ایسے کپڑے کو کہتے ہیں جو کئی کپڑوں کو جوڑ کر بنایا گیا ہو۔ میر، دیوان سوم۔

عاقبت تجھ کو لباس راہ راہ لے گیا ہے راہ سے اے تنگ پوش)

بالالفاظ دیگر، ہر داستان گو کے پاس مختلف داستانوں (یا اپنی پسندیدہ داستانوں) کا بنیادی قصہ، جسے ہم نے اصطلاحاً sujet سے تعبیر کیا تھا، (ملاحظہ ہو اس کتاب کا باب اول، بعنوان "داستان کی شعریات کا (ا)") موجود رہتا ہوگا۔ اور مرور ایام کے ساتھ، دوسروں سے سن کر، یا استاد سے سیکھ کر، یا خود ایجاد کر کے، وہ اپنی داستان میں اضافہ (یعنی مزید رنگ آمیزی) کرتا رہتا ہوگا۔

ایک سوال یہ بھی ہے کہ داستان گویوں کی استادی شاگردی کا ذکر تو تھوڑا بہت ہم ضرور سنتے ہیں، لیکن یہ کہیں نہیں کھلتا کہ شاگرد کو استاد سے کیا چیز حاصل ہوتی تھی؟ یہ ناممکن تو نہیں کہ استاد اپنے شاگرد کو اپنی "تصنیف کردہ" داستان زبانی یاد کراتا ہو۔ لیکن اس پر شرط یہی ہوگی کہ استاد نے کوئی داستان واقعی "تصنیف" کی ہو۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، داستان امیر حمزہ کی حد تک یہ بہت بعید از قیاس و فہم معلوم ہوتا ہے کہ کسی بھی داستان گو نے اس کی چھیالیس جلدوں میں سے کوئی ایک جلد بھی تمام و کمال خود لکھی ہو۔ احمد حسین قمر کچھ بھی دعویٰ کریں، جو بھی لاف و گزاف ماریں، لیکن خود ان کی تحریروں کی شہادت سے ہم دیکھ چکے ہیں کہ انھوں نے کئی جگہ سے خوشہ چینی کی تھی۔ اور کیوں نہ کرتے، کہ داستان گوئی کا فن ہے ہی اس چیز کا نام، کہ

تمتع ز ہر گوشہ ء یافتم

لہٰذا اس بات کا قوی امکان ہے کہ داستان گو اپنے استاد سے نہ داستان کا پلاٹ سیکھتا ہو، اور نہ اس کا مفصل خلاصہ۔ بلکہ وہ استاد سے حسب ذیل طرح کی چیزیں سیکھتا ہو:

(ا) آواز سازی، یعنی

(ا) مشق وریاض کے ذریعہ گلے کو مضبوط کرنا، تاکہ دیر تک بولتے رہنے، یا بہ آواز بلند بولتے رہنے کے باوجود گلا نہ تھکے، نہ بھرائے، نہ بیٹھے☆

(ب) آواز کو دور تک پہنچانے کے طریقے۔ ظاہر ہے کہ اس زمانے میں لاؤڈ اسپیکر نہیں تھا، اور اکثر داستان گو بازار ہی میں، یا بازار میں بھی، اپنے فن کا مظاہرہ کرتے تھے۔ وہاں انھیں کھلی فضا، اور بازار کی مختلف اور متفرق آوازوں، اور شور کا بھی مقابلہ کرنا پڑتا تھا☆

(ج) سانس۔ یعنی لمبے لمبے جملے یا مکالمے بے تکان، اور سانس توڑے بغیر ادا کرنا☆

(۲) ادائگی، یعنی ڈرامائی حرکات وسکنات، مثلاً

(ا) ہاتھوں کو کس حد تک اٹھانا ہے۔ دائیں اور بائیں ہاتھ کے آداب الگ الگ ہو سکتے تھے۔ یعنی داہنا ہاتھ اتنا اونچا اٹھ سکتا ہے، اور بایاں ہاتھ اس سے زیادہ، یا کم، اونچا اٹھایا جائے گا☆

(ب) نیم قد کھڑے ہونے کے آداب اور مواقع کیا ہیں۔ آنکھوں کو جنبش دینی ہے یا نہیں، وغیرہ☆

(ج) مختلف آوازوں (مثلاً عورتوں کی آواز، بچوں کی آواز، دیو کی آواز، وغیرہ) کی نقل کس حد تک اور کس طرح کرنی ہے☆

(د) لہجوں کی نقل (مثلاً دیہاتی لہجہ، مختلف پیشہ وروں کے لہجے) کے آداب☆

(و) آواز کے اتار چڑھاؤ کے طریقے☆

(۳) صلاحیت، یعنی

(ا) جانوروں کی بولی بولنا☆

(ب) کٹھ پتلی کے فن کاروں کے مانند اس طرح بولنا کہ آواز کہیں دور، یا نزدیک، یا داستان گو کے اپنے منھ سے نہیں، بلکہ کسی اور شخص، یا کسی گوشے سے آتی ہوئی معلوم ہو☆

(ج) شعر خوانی☆

(د) قوت حافظہ کو ترقی دینے کا فن☆

یوسف علی بخاری نے میر باقر علی کی علمی اور فنی صلاحیت کا جو حال بیان کیا ہے، اگر اس کو مبالغے پر بھی محمول کیا جائے، اور اصلیت کو ان کے بیان سے نصف قرار دیا جائے، تو بھی جو بچ رہتا ہے وہ محیر العقول ہی کہلائے گا۔ بخاری لکھتے ہیں:

داستان گو کا حافظہ تو ویسے ہی قوی ہوتا ہے، لیکن میر صاحب کا حافظہ اس بلا کا تھا کہ پوری داستان امیر حمزہ، اور نہ معلوم ایسی کتنی داستانیں ان کو از بر تھیں... ولی سے لے کر اپنے وقت کے مشہور شعرائے فارسی و اردو کیا کثر اشعار مناسب موقع و محل پر استعمال کیا کرتے تھے... داستان گوئی کا یہ عالم تھا کہ وہ اپنی آواز کے زیر و بم، لب و لہجہ کے اتار چڑھاؤ اور موقع محل کی مناسبت سے ہر متنفس کی حرکات و سکنات کی ایسی کامیاب نقل اتارتے کہ خود تصویر بن جاتے تھے۔

زمین ہو یا آسمان، انسانوں کی بستی ہو یا دیوؤں، پریوں اور حیوانات کا مسکن، جملہ مناظر، بزم ہو یا رزم، ماضی کی شوکت و عظمت، اسلاف کے کارنامے، قوموں کے عروج و زوال، دنیا کی بے ثباتی، خواص و عوام کی زندگی، معاشرت، رسوم و رواج کی جھلکیاں، حسن و عشق کی کار فرمائیاں، دنیا جہان کی استعمالی اشیا، ان کے نام، چہرہ مہرہ، خواص، انسانی حیوانی سراپے، خاکے، نظم و نثر میں دلی کی ٹکسالی میں، اس طرح بیان کرتے تھے کہ کہیں ہچکی نہ لیتے، کسی میدان میں جھول نہ آتا... سنگیت پر ان کو اچھا خاصا عبور تھا۔ بعض اوقات گویوں کو ان کی لغزش پر ٹوک دیتے... قاری

سرفراز حسین دہلوی مرحوم کو ان کے ایک ناول "سزائے عشق" کے لئے انھوں نے ہیجڑوں کی لڑائی کا ایک باب لکھ کر دیا تھا۔

اسی طرح کی باتیں اشرف صبوحی دہلوی نے بھی میر باقر علی کے بارے میں لکھی ہیں۔ اشرف صبوحی کہتے ہیں:

ان کی طرز ادا ایسی دلچسپ ہوتی تھی کہ کیا کہئے۔ اصوات و حرکات کے پورے اداکار تھے۔۔۔۔ ہر جذبے کی تصویر کھینچنا کیا معنی، خود تصویر بن جاتے تھے۔ حافظہ اس بلا کا تھا کہ دفتر کے دفتر نوک زبان تھے۔۔۔ کیا مجال ہے کہ نظم یا نثر میں کہیں ہچکی لیں یا کسی میدان میں جھول آئے۔ موسیقی سے واقفیت کا سامان تو خدا ساز تھا۔۔۔ کن رسیے پورے تھے۔۔۔ آخری عمر میں طب پڑھنے کا شوق ہوا تھا۔ باقاعدہ طبیہ کالج دہلی میں جا کر لیکچر سنتے تھے۔ طبیب بننے کے لئے نہیں بلکہ اس خیال سے کہ داستان میں علمی رنگ پیدا ہو جائے، کیوں کہ طب اسلامی کے نصاب میں فلسفہ، ریاضی، ادب، نفسیات، منطق، فلکیات، تقریباً سارے علوم کم و بیش داخل ہیں۔

ماہنامہ "ساقی" دہلی بابت نومبر ۱۹۴۴ میں شاہد احمد دہلوی کے ایک مضمون

بعنوان "داستان گوئی" سے گیان چند کا نقل کردہ ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔ اس کے بھی موضوع میر باقر علی ہیں، کہ وہ

> معلومات کی ایک انسائکلو پیڈیا تھے۔۔۔جو مرقع کھینچا بے مثل، جو نقشہ پیش کیا بے نظیر۔ جنگ کا ذکر چھڑا تو سپہ گری کا کون سا گوشہ تھا، حفظ مراتب، وزرا اور امرا کی آمد، شاہی دبدبہ، چوبداروں کی پکار۔۔۔ تمام کیفیت آنکھوں میں پھر گئی۔۔۔جو تصویر کھینچی، جزئیات سے پر، اور فن کاری کا بہترین نمونہ تھی۔

محمد فیروز دہلوی کہتے ہیں کہ ان کے والد، اشرف صبوحی دہلوی کے ساتھ میر باقر علی سے ملنے جایا کرتے تھے۔ اپنے والد کی روایت سے وہ لکھتے ہیں کہ میر باقر علی "جہاں داستان گوئی میں کامل الفن تھے، وہیں زبان کے محافظ اور پاسبان تہذیب و اخلاق بھی تھے۔۔۔" محمد فیروز دہلوی مزید لکھتے ہیں کہ ان کی مہارتیں مختلف میدانوں میں تھیں، چنانچہ "دلی کے مشہور ساد ے کار اکثر و بیشتر میر صاحب کی خدمت میں حاضر ہوتے اور ان سے زیورات کی بناوٹ پر گفتگو کرتے۔"

یہاں اس بات کا اعادہ دلچسپی سے خالی نہ ہو گا کہ "رموز حمزہ"، اور دوسری قدیم داستانوں کے اقتباسات جو ہم پہلے پڑھ چکے ہیں، ان میں داستان گوئی کو "علم" سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اور داستان گویوں کے لئے حسب ذیل الفاظ استعمال کئے گئے ہیں:

> دانشمنداں، دانایاں، ملا، کتاب ساز، مولانا، استاد زمانہ، حکمائے عظیم، فصحائے عرب۔

غالب لکھنوی کے قول سے ہم واقف ہیں کہ داستان کا فائدہ یہ ہے کہ اس سے ہر طرح کی خلقت کا حال معلوم ہوتا ہے، اور منصوبہ لڑائی اور ملک گیری کا ذہن میں آتا ہے۔ لہٰذا آج ہم داستان گو کے بارے میں جو چاہیں خیال کریں، کہ وہ ایک "غیر ترقی یافتہ" ذہن کا مالک تھا، اور اس کا پیشہ اپنے ہی جیسے "غیر ترقی یافتہ" لوگوں کا دل بہلانا تھا، لیکن خود داستان گو کی نظر میں وہ ایک صاحب علم شخص اور ایک سنجیدہ کارگذار، بلکہ فن کار تھا۔ پرانی داستانوں میں داستان گویوں کے لئے "ماہران ایں فن" کا فقرہ اکثر استعمال ہوا ہے۔

مندرجہ بالا کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ میر باقر علی کی علمیت، اور ان کے استحضار علم کے بارے میں جو بیانات میں نے اوپر نقل کئے، وہ مبالغہ آمیز نہیں ہیں۔ یا اگر مبالغہ آمیز ہیں بھی، تو داستان گوئی اور داستان گویوں کی روایت کے بالکل مطابق ہیں۔ جیسا کہ ہم ابھی دیکھیں گے، داستان گوئی کو علمی مشغلہ قرار دینے، اور مختلف علوم پر داستان گو کی مہارت پر اصرار کرنے کی روایت، اور داستان گو کی تعلیم، تربیت، اور مشق قصہ خوانی، کے بارے میں جو مزید باتیں میں نے اوپر درج کیں، ان کا ثبوت عہد اکبری کی داستان سرائی کے طور طریقوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔

محمد جعفر محجوب نے اپنے قابل قدر مضمون "تحول نقالی وقصہ خوانی، تربیت قصہ خوانان وطومار ہائے نقالی" میں "ابن الندیم کی "الفہرست" کے حوالے سے لکھا ہے کہ داستان گوئی کا آغاز سکندر [ذوالقرنین؟ یونانی؟] کے وقت میں ہوا۔ ابن الندیم نے محمد بن الحق سے روایت کی ہے کہ ان داستانوں کے سننے میں "سکندر" کا مقصود "لذت بردن" نہ تھا، بلکہ "حفظ و حراست خویش" [اپنی حفاظت اور نگہبانی کی خاطر جاگتے رہنا] تھا۔ یعنی داستان سننا تفریحی مشغلہ نہیں، بلکہ حکمت و جہانبانی و لشکر کشی کے عالم کی چیز تھا۔ نظامی کی "ہفت پیکر" میں ہفت اقلیم کے بادشاہوں کی بیٹیاں ہر رات شاہ بہرام گور کو افسانہ سنا کر مشغول رکھتی ہیں، تاکہ وہ ان کے شبستان سے باہر نہ جائے۔ نظامی ہی کی "خسرو شیریں"

میں شیریں اور خسرو کی شب زفاف کے بعد بزرگ امید، جو خسرو کا وزیر ہے، شاہ اور شاہ بانو کو کلیلہ ودمنہ کا افسانہ مختصراً اور اشاروں اور ایما کے ذریعہ [یعنی ہمارے داستان گویوں کی اصطلاح میں "پتے وار"] سناتا ہے۔ لہٰذا نظامی کی نظر میں داستان سرائی ایسا کام تھی جسے وزیر مملکت بھی اپنے لئے عار نہ سمجھتا تھا۔

عرب کے داستان گویوں (قصاص، بروزن عشاق) کے بارے میں جعفر محجوب لکھتے ہیں کہ وہ "زبان آور و سخن پرداز" لوگ تھے۔ سجع، ہم وزن جملے اور فقرے، اور "شعر ہائے زیبا" انھیں زبانی یاد ہوتے تھے۔ یہ لوگ:

> باجملہ ہائے مطنطن ودہان پر کن حس اعجاب و تحسین شنوندگان را از پیاپے سخن گفتن خویش برمی انگیختہ، و سپس از حاضران چیزے طلب می کردہ اند۔ فن مقامات در زبان عربی باالہام گرفتن از نثر قصاص پدید آمدہ۔
>
> (ترجمہ) ٹھٹھناتے ہوئے، اور منھ کو بھر دینے والے [یعنی ادق اور بڑے بڑے الفاظ سے بھرے ہوئے] جملوں پر مبنی اپنی مسلسل اور نہ تھمنے والی لسانی کے ذریعہ اپنے سامعین کی حس استعجاب و تحسین کو برانگیخت کرتے، اور پھر حاضرین سے کچھ [معاوضہ، یا انعام] طلب کرتے۔ عربی زبان میں 'مقامات' [مقامہ = مسجع نثر کی ایک صنف جس میں رعایت لفظی کا خاص لحاظ ہوتا ہے، اور جس میں عام طور پر

چھوٹے چھوٹے قصے سنائے / لکھے جاتے ہیں] کا فن [انھیں] قصہ گویوں کی نثر سے الہام یافتہ ہے۔

سترہویں صدی کے نصف اول کے ایرانی / ہندوستانی دانش ور عبدالنبی فخر الزمانی کو ہم ان کے مشہور تذکرۂ شعرا موسوم بہ "مے خانہ" کے باعث جانتے ہیں۔ لیکن وہ شاعر اور داستان گو بھی تھے۔ انھوں نے بقول خود، "دستور الفصحا" نامی اپنی ایک تصنیف میں "قصۂ امیر حمزہ کے سنانے کے آداب" بیان کئے ہیں، تا کہ وہ "قصہ خوانوں کے لئے دستور کا کام کرے"۔ محمد جعفر محجوب کہتے ہیں کہ "دستور الفصحا" تو ناپید ہے، لیکن عبدالنبی فخر الزمانی کی ایک اور تصنیف موسوم بہ "طراز الاخبار" موجود ہے۔ اس میں عبدالنبی نے مختلف موضوعات پر متقدمین سے لے کر معاصرین تک کے اشعار جمع کر دیے ہیں، تا کہ داستان گو صاحبان انھیں "اپنے حافظے کے خزانے میں محفوظ کرلیں، اور ایک ہی بات کو بار بار کہنے سے پرہیز کریں، کیوں کہ یہ چیز [تکرار] محضر اہل ادب میں کمال ملال خیز ہے"۔ اس کتاب میں "منظوم و منثور حکایات" ہیں، "دن نکلنے، رات ڈھلنے، گھوڑوں اور دوسرے مرکبوں کی توصیف، میدان جنگ کے وصف سے لے کر بادشاہوں کی بزم آرائیوں تک کے مختلف مواقع کی مناسبت سے" اشعار ہیں۔ علاوہ ازیں، بقول جعفر محجوب، "طراز الاخبار" کا مقدمہ حسب ذیل مطالب کو محیط ہے:

(۱) ایجاد قصۂ امیر حمزہ، اختلاف روایات، ابداع و اختراع ☆

(۲) صفت قصہ، صفت قصہ خواں، اور جو کچھ اس سے متعلق ہے ☆

(۳) قصہ خواں کو شاعر پر کیوں فوقیت ہے ☆

(۴) قصہ گو کا طور طریقہ، مشرب، صلح کل، اپنی قدر وقیمت پہچاننا، ہر ایک سے بہ خندہ روئی پیش آنا ☆

(۵) قصہ خوانی کا اسلوب، شروع [در آمد] اور اختتام [بر آمد] کا طریقہ، مرصع خوانی، یعنی مناسب خوانی کے آداب، اٹھنے، بیٹھنے، ہاتھ پاؤں کی حرکت، اور ہر طرح کی گفتگو کے آداب ☆

یہ بات قابل لحاظ ہے کہ بقول عبد النبی فخر الزمانی، قصہ خوانی کا اصل فن "داستان امیر حمزہ" کو بیان کرنے کا فن ہے، لیکن داستان گوئی کے اصولوں کو دیگر داستانوں کے لئے بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ یعنی عبد النبی کو داستان کے زبانی پن، اور داستان کے زبانی طرز بیان کی اہمیت کا پورا احساس ہے۔ جہاں تک داستان کی علمی حیثیت، اور داستان گوئی کے عملی فوائد کا سوال ہے، تو عبد النبی کہتے ہیں :

داستان کے سنانے اور سننے سے قصہ خواں اور قصہ سننے والے کو کئی فائدے حاصل ہوتے ہیں۔ اول یہ کہ یہ عمل متکلم، اور سننے والے، دونوں کو فصیح وبلیغ، اور گفتگو میں صاحب روزمرہ بناتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ لوگ اس کے ذریعہ امور دنیوی اور اشغال ملکی مین صاحب تدبیر بنتے ہیں۔۔۔ اور اگرچہ داستان خود باطل ہوتی ہے، لیکن یہ دولت مندوں کو باطل خیالات کی طرف رجحان سے باز رکھتی ہے۔

اشغال ملکی والی بات غالب لکھنوی نے بھی کہی ہے، اور ممکن ہے یہاں انھوں نے عبدالنبی سے استفادہ کیا ہو۔ لیکن آخری بات انتہائی دلچسپ ہے۔ اس کے ڈانڈے ایک طرف تو ارسطو کے نظریہء تنقیہ (Katharsis) سے ملتے نظر آتے ہیں (کہ داستان جھوٹی باتوں کو بیان کر کے انسان کی صفت کذب گوئی کو برانگیخت کر کے اس کا تنقیہ کر دیتی ہے)، تو دوسری طرف یہ صاف اور سیدھا اخلاقی نکتہ قائم کرتی ہے، کہ داستان میں ساحروں کو بالآخر شکست ہی ہوتی ہے۔ شاہ جادوان، یا جھوٹا خدا، دونوں ہی اللہ تعالیٰ کی صفت ارادہ سے متصف ہونے کا دعویٰ رکھتے ہیں کہ وہ دنیا کو عالم اسباب نہیں، بلکہ عالم ارادہ قرار دیتے ہیں۔ وہ جو چاہیں اسے کر گذرنے کا دعویٰ رکھتے ہیں۔ لیکن انھیں محض شکست نہیں ہوتی، بلکہ وہ بڑی معمولی، بلکہ عامیانہ موت مرتے ہیں۔ اور یہ بات پوری طرح ثابت ہو جاتی ہے کہ ان میں اور اللہ کے کسی بھی بندے میں کوئی فرق نہیں۔

عبدالنبی کی رائے میں داستان گو کے لئے "جاذبہء طبیعت" یعنی داستان گوئی سے ذہنی مناسبت کے ساتھ ساتھ قوت حافظہ، توجہ میں تفرقہ نہ آنے دینا، یعنی concentration، اور مربوط گوئی ضروری ہے۔ اور یہ بھی کہ اس کی قوت حفظ ایسی ہو کہ ایک بار بھی کوئی چیز سن لے تو اسے یاد کر لے، اور پھر کبھی نہ بھولے۔ داستان گو کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ایسی چیزیں کھانے سے محترز رہے جو حافظے کو ضعیف کرتی ہیں۔

جہاں تک داستان گو کے افضل اور شاعر کے مفضول ہونے کا سوال ہے، تو عبد النبی کہتے ہیں کہ اگر کوئی شخص کسی ایسی محفل میں، جس میں کم و بیش دس "قابل و فاضل" اور "دشوار پسند" لوگ بھی ہوں، دیر تک "فصیح و بلیغ و سلیس" تقریر کرے، اور گفتگو کے دوران "خوش حرکات اور شیریں کار" ہو، اور موقعے موقعے سے مناسب اشعار بھی پڑھتا جائے، اس طرح کہ کوئی شعر مکرر نہ آئے، اور جب گفتگو ختم کرے تو از اول تا آخر، ایک کلمہ بھی اس نے لغو نہ کہا ہو، تو وہ شاعر سے "بمراتب بہتر" ہو گا۔ یہاں یہ بات بھی واضح

کر دینا ضروری ہے کہ عرب تہذیب میں خاص طور پر، اور عرب + ایرانی + ہندوستانی تہذیب میں عام طور پر یہ نظریہ رائج رہا ہے کہ زبانی پن، یا زبانی بیان کا مطلب "تہذیبی پستی" نہیں۔

رابرٹ اردن Robert Irwin "الف لیلہ و لیلہ" پر اپنی قابل قدر کتاب The Arabian Nights: A Companion میں لکھتا ہے کہ "زبانی ترسیل، اور زبانی بیانیہ کو کسی قسم کے "پست" تہذیبی عمل کے برابر سمجھنا غلط ہے"۔ اور بقول اردن، دوسری بات یہ کہ عرب تہذیب میں "پست" اور "بلند" تہذیبی عوامل کی "تفریق قائم کرنا بہت مشکل ہے"۔ یہاں زندگی اپنے تمام مختلف مظاہر کے ساتھ انگیز کی جاتی ہے۔ عرب تہذیب میں داستان گوئی کا ارتقا دربار وں کے باہر ہوا، لیکن فکشن اور بیانیہ کو عرب ادب میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ عرب ادبی تہذیب میں نثری فکشن کی اہمیت خود اس کی داخلی قدر و قیمت کی بنا پر ہے۔ اور یہ دنیا اس قدر رنگا رنگ، اس قدر بھرپور، ٹھنڈی، چالاکی سے بھری ہوئی، پوری انسانی صورت حال سے اس درجہ ہم آہنگ ہے کہ جب اٹھارویں صدی میں یورپ کے ادیب اس سے آشنا ہوئے تو انگشت بدنداں رہ گئے۔ ہوریس والپول Horace Walpole نے ایک دوست کو لکھا کہ "سند باد جہازی کی داستان پڑھو، تمھیں اینیئس (لاطینی شاعر ورجل کے رزمیے اینیڈ Aenied کا مرکزی کردار Aeneas) سے متلی آنے لگے گی"۔ اور ولیم بکفرڈ William Beckford نے لکھا کہ اس نے "الف لیلہ" کو پڑھا تو یونانی اور لاطینی ادب کے کلاسیکی شاہکار اسے "چھچھلے اور چپٹے" معلوم ہوئے۔

رابرٹ اردن کے بقول، اواخر اٹھارویں صدی کے انگریز سیاح الگزنڈر رسل Alexander Russell نے حلب (شام) کے ایک قہوہ خانے میں داستان گوئی کا منظر اپنی کتاب The Natural History of Alleppo مطبوعہ ۱۷۹۴ میں یوں کھینچا ہے:

وہ قہوے خانے کے وسط میں ٹہل ٹہل کر داستان
سناتا ہے۔ وہ ٹھہرتا بھی ہے، لیکن اسی وقت، جب
بیان واقعہ کے لئے کسی خاص طرز کے اشاروں یا
حرکات و سکنات کی ضرورت ہو۔ سامعین عام طور
پر اسے بڑی توجہ سے سنتے ہیں۔ لیکن کسی دلچسپ
مہم یا منظر کے بیان کے دوران، جب سننے والوں کی
دلچسپی اپنے شباب پر ہوتی ہے، وہ اچانک داستان ختم
کر کے قہوہ خانے سے نکل لیتا ہے، اور اپنے ہیرو،
ہیروئن، اور سامعین کو انتہائی پریشانی کے عالم میں
چھوڑ جاتا ہے۔ سامعین میں جو لوگ دروازے کے
قریب ہوتے ہیں، اسے روکنے کی سعی کرتے ہیں،
اور کہانی ختم کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ لیکن وہ
بھاگ نکلنے میں ہمیشہ ہی کامیاب ہو جاتا
ہے۔ سامعین اپنے جذبۂ تجسس کو معطل کر کے
[صبر کرتے ہیں] اگلے دن اسی وقت پر قہوہ خانے میں
پہنچتے ہیں کہ قصے کا اختتام سن سکیں۔

ظاہر ہے کہ اس شامی داستان گو میں قصہ گوئی کے صفات تو کلاسیکی انداز کے ہیں، لیکن اس کی شخصیت میں وہ متانت اور جزالت نہیں ہے جس کی توقع ہمیں عبدالنبی کا بیان پڑھ کر ہوتی ہے۔ لیکن اٹھارویں صدی کی آخری دہائی آتے آتے مشرق وسطیٰ میں زمانہ بھی تو بہت بدل گیا تھا۔ ایران میں حالات بہر حال بہتر تھے، کیوں کہ وہاں عہد قاچار تک،

بلکہ اس کے کچھ بعد تک بھی، داستان کے مربی موجود تھے۔ سر جان میلکم نے فتح علی شاہ قاچار کے داستان گو کا نام "ملا آدینہ" بیان کیا ہے (یہ غالباً لقب رہا ہو)۔ اس نے ملا کا بیان نقل کیا ہے کہ "اپنے ابداع کے علاوہ میرے پاس ایک مطول کتاب بھی ہے۔ [ممکن ہے یہ عبدالنبی فخر الزمانی کی وہی "طراز الاخبار" ہو جس کا ذکر ہم کرتے رہے ہیں]۔ اس میں ہر موضوع پر حکایات ہیں، اور تفنن و تفرج کا سامان بے نہایت ہے۔ میں اس میں سے اپنے مطلب کی چیز نکال لیتا ہوں، اور اپنی داستان کو موقعہ محل، اور سامعین کی مناسبت سے اپنے لفظوں میں ڈھال لیتا ہوں"۔

مولانا محمد حسین آزاد نے ۱۸۶۰ کی دہائی میں ایران کا طویل سفر کیا تھا۔ اغلب ہے کہ "سخندان فارس" میں داستان گوئی کا جو حال انھوں نے لکھا ہے، وہ ان کے چشم دید پر مبنی ہو۔ "سخندان فارس"، اول ایڈیشن، (حصہ دوم) لاہور، ۱۸۸۷ کے صفحہ ۱۵۸ پر آزاد لکھتے ہیں:

> ایران کے بازاروں میں اور اکثر قہوہ خانوں میں ایک شخص نظر آئے گا کہ سر و قد کھڑا داستان کہہ رہا ہے۔ اور لوگوں کا انبوہ اپنے ذوق و شوق میں مست اسے گھیرے ہوئے ہے۔ وہ ہر مطلب کو نہایت فصاحت کے ساتھ نظم و نثر سے مرصع کرتا ہے۔ اور صورت ماجرائی کو اس تاثیر کے ساتھ ادا کرتا ہے کہ سماں باندھ دیتا ہے۔ کبھی ہتھیار بھی سجے ہوتا ہے۔ جنگ کے معرکے یا غصے کے موقع پر شیر کی طرح بھر کھڑا ہوتا ہے۔ خوشی کی جگہ اس طرح گاتا ہے کہ سننے والے وجد کرتے ہیں۔ غرض کہ غیظ و

غضب، عیش و طرب، یا غم الم کی تصویر فقط اپنے کلام سے
نہیں کھینچتا، بلکہ خود ایک تصویر بن جاتا ہے۔ اسے حقیقت
میں بڑا صاحب کمال سمجھنا چاہیئے۔ کیونکہ اکیلا آدمی ان
مختلف کاموں کو پورا پورا ادا کرتا ہے جو کہ تھیٹر میں ایک
سنگت کر سکتی ہے۔

ظاہر ہے کہ محمد حسین آزاد کا یہ داستان گو اپنے ماحول میں پوری طرح مطمئن اور اور آسودہ ہے۔ وہ اپنے فن کا ماہر ہے، اور اسے الگزنڈر رسل کے حلبی داستان گو سے کسی طرح کم نہیں قرار دیا جا سکتا۔

اس بیان کے چند صفحات پیشتر محمد حسین آزاد نے ایک مسخرے کا ذکر کیا ہے کہ جس نے داستان بزرگان پاستان سنانے کا اعلان کر کے تربیت یافتہ جنگی سپاہیوں کی توجہ اپنی طرف کر لی اور ان کی ساری تربیت چند جملوں میں درہم برہم ہو گئی۔ آزاد لکھتے ہیں (صفحہ ۱۵۱/۱۵۲):

فتح علی شاہ (بادشاہ حال کا دادا) [زمانہء حکومت، ۱۷۹۷ تا
۱۸۳۵۔ آزاد یہ کتاب بزمانہء ناصر الدین شاہ، زمانہء
حکومت ۱۸۴۸ تا ۱۸۹۶، لکھ رہے ہیں] کا زمانہ تھا کہ
وزیر مختار دولت فرنگ سیاحت کو اٹھا... ایک دستہ اپنے
سواروں کا [اس کے] ساتھ تھا۔ صاحب نے انھیں قواعد
سکھائی تھی... سوار قاعدے کے پابند، چپ چاپ بت
بنے چلے جاتے تھے... مصاحبوں میں بموجب رسم کے

ایک مسخرہ بھی تھا...ایک گاؤں کے پاس سے گذرے۔لوگ آبادی سے نکلے اور تماشا دیکھنے کو آن کھڑے ہوئے۔ مسخرے نے صاحب سے...پوچھا کہ انھیں کتنی مدت میں قواعد سکھائی ہو گی؟ صاحب نے کہا، فقط چھ مہینے میں۔اس نے کہا، یہ چھ مہینے کی محنت کہو تو ایک دم میں برباد کر دوں؟ صاحب نے کہا، کیوں کر؟ وہ جھٹ گھوڑا اڑا کر چلا۔ برابر میں ایک چھوٹا سا ٹیلہ تھا، زمزمہ کی آواز لگاتا ہوا اس پر چڑھ گیا...جب دستہء مذکور ٹیلے کے برابر آیا، مسخرے نے ایک ہاتھ اٹھایا، اور اپنے آہنگ ایرانی میں لہکار کر کہا۔

اے جوانان لرستاں بشنوید از من کہ من
یاد دارم داستاں ہا از نیاگان شما

...سب کے کان کھڑے ہوئے۔اس نے دوبارہ پڑھا۔یا تو سب برابر با قواعد چلے جاتے تھے، یا قواعد کو چھوڑ، صفوں کو توڑ پھوڑ، سب کے سب گھوڑے مار کر ادھر بھاگے کہ دیکھیں ہمارے بزرگوں کی کیا داستانیں سناتا ہے۔ دوسری طرف سے گاؤں والے دوڑے...ایک دوسرے سے آگے بڑھا جاتا تھا...سوار گر گر پڑے، گھوڑے چھٹ چھٹ گئے، تماشائیوں نے مفت چوٹیں کھائیں۔

عجب ہنگامہ ہوا۔ صاحب بچارے حیران کھڑے دیکھتے
تھے کہ یہ کیا ہو گیا۔

اس بیان میں مبالغہ ہو سکتا ہے، لیکن اس کے مبنی بر حقیقت ہونے میں کلام نہیں۔ جس معاشرے کی بنیاد حرف ملفوظ، اور بیانیہ کی قوت کے اعتراف پر ہو، وہاں ایسا ہونا کچھ حیرت انگیز نہیں۔

مولانا محمد حسین آزاد کے ذرا پہلے، یعنی انیسویں صدی کے نصف اول کے دوران انگریز ماہر داستانیات ایڈورڈ لین Edward Lane نے قاہرہ کے الف لیلہ داستان گویوں کا گہرا مطالعہ کیا۔ اس کے بیان کے مطابق، صدی کے ربع اول میں صرف قاہرہ میں پچاس ایسے داستان گو موجود تھے جنہیں پوری "الف لیلہ" زبانی یاد تھی۔ لیکن وہ صرف حافظے کے محکوم نہ تھے۔ لائنز Lyons کا کہنا ہے کہ وہ لوگ اپنی طبیعت سے بھی قصے کے پہلو، اور خاص کر اس کا آغاز، ایجاد کرتے تھے۔ یہاں یہ بات خالی از دلچسپی نہ ہو گی کہ محمد حسین جاہ کی داستانوں کے چہرے عام طور پر بہت مفصل اور رنگین ہوتے ہیں۔ قمر کی انشا پردازی کمزور ہے، لیکن چہرے پر وہ بھی خاصی محنت کرتے ہیں۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ چہرے کو داستان کی تشکیل میں خاص اہمیت حاصل ہے۔

الگزنڈر رسل کے کوئی ایک صدی بعد، جب غیر تہذیب کا تسلط جڑ پکڑنے لگا تھا، داستان گویوں کے حالات دگرگوں ہو چکے تھے۔ یعنی افسانہ خواں کا فن اسی طرح شباب پر تھا، لیکن اس کی منزلت بہت گھٹ چکی تھی۔ رچرڈ برٹن Richard Burton نے مرقش کے شہر طنجہ Tangiers میں افسانہ خواں کو شہر کے بدترین علاقے میں، انتہائی بوسیدہ لباس میں دیکھا۔ ہاتھ میں ایک عصا اور ایک ڈمرو لئے ہوئے "وہ آہستہ، ٹھہر ٹھہر کر، اور الفاظ پر زور دے کر بولتا تھا... اس کی آواز، حرکات و سکنات، اور اشارے معنی سے

اس قدر بھرپور ہوتے کہ یورپی لوگ بھی، جو عربی نہ جانتے تھے، اس کے قصے کو سمجھ لیتے۔"

برٹن کے قصہ خواں کے بارے میں ہم فرض کر سکتے ہیں کہ وہ ان پڑھ رہا ہو گا۔ لیکن بیسویں صدی کے اوائل تک مشرق وسطیٰ کا مذاق یقیناً خاصا بگڑ بھی چکا تھا۔ ڈنکن بلیک میکڈانلڈ (Duncan Black Macdonald) نے اس صدی کے شروع میں "الف لیلہ" پر بہت کام کیا تھا۔ وہ ایسے کئی مخطوطے حاصل کر سکا تھا جن کی مدد سے داستان گو اپنے قصے ترتیب دیتا تھا۔ لیکن بقول رابرٹ اروِن، اس نے دمشق میں یہ بھی دیکھا کہ اگرچہ داستان گو اپنے بیانیہ کو اشعار سے مزین کرنا چاہتا تھا، لیکن اس کے سامعین کو لطائف و ظرائف کا زیادہ چاؤ تھا۔

گذشتہ صفحات میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر، باوجود اس کے کہ وہ شیعہ ہیں، موقعے کی مناسبت سے (یا ضرورت کے تحت) اپنی داستان میں اہل سنت کے موافق مشرب باتیں شامل کرتے ہیں۔ اس کی بھی بنیاد پرانی روایت پر ہے۔ ملا آدینہ کا بیان ہم نے ابھی دیکھا۔ عبدالنبی نے بھی لکھا ہے کہ داستان گو کو چاہیئے کہ "مقید بہ قید مشرب" اور "دربند تعصب مذہب" نہ ہو۔ اس کے مربیوں میں ملحد، موحد، شیعہ، سنی، کچھ بھی ہو سکتے ہیں۔ بدیں وجہ اس کے لئے "بہترین شیوہ" شیوہ "گذشتگی" (دوسروں کے قصور معاف کرنا، لہٰذا صلح کل) ہے۔

جہاں تک قصہ گوئی کی طرزوں کا سوال ہے، عبدالنبی نے تین طرزیں بیان کی ہیں: ایرانی، تورانی، اور ہندوستانی۔ وہ ایک اور طرز، "رومی" (یعنی ترکی) کا بھی نام لیتے ہیں، لیکن اس کی تفصیل نہیں بیان کرتے، کیوں کہ انھیں ممالک روم میں جانے کا اتفاق نہیں ہوا ہے۔ بس اتنا انھوں نے سنا ہے کہ اہل روم کی قصہ خوانی میں "ترکی رومی، یا عربی و ترکی قزلباش" آمیختہ ہوتی ہے۔ اور جہاں تک سوال ان طرزوں کا ہے جن سے وہ ذاتی طور پر واقف ہیں، تو اہل ایران داستان شروع کرنے کے پہلے کچھ کلام منظوم سناتے ہیں۔ اس کا

مضمون خود اس داستان سے مناسبت رکھتا ہے جسے وہ سنانے کا ارادہ رکھتے ہیں۔ ”رزم، بزم، عاشقی، عیاری“، یہ ان کی داستان کے عناصر ہیں۔

مندرجہ بالا بیان میں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ عبدالنبی نے عناصر داستان میں ”طلسم“ کا نام نہیں لیا۔ عبدالحلیم شرر نے بھی، جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، ”طلسم“ کا ذکر نہیں کیا ہے۔ علاوہ بریں، شرر اور عبدالنبی دونوں ہی عشق و عاشقی کو بزم سے الگ کوئی چیز قرار دیتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوا کہ شرر نے کسی ایرانی روایت کا اتباع کیا ہے۔ اور یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ”طلسم“ کو مرکزی اہمیت ہندوستانی داستان گوئی میں ملی، اور ”ہندوستانی روایت میں عشق و عاشقی کو بزم کا ہی حصہ قرار دیا گیا ہے، یعنی یہ عنصر ہندوستانی روایت میں اتنا اہم نہیں کہ اسے الگ سے کوئی مرکزی حیثیت دی جائے۔

عبدالنبی کا کہنا ہے کہ ایرانی طرز میں براعت استہلال کو بہت اہمیت ہے۔ یعنی اگر کسی شاہزادی کو گھڑ سواری کرتے دکھایا جائے تو گھوڑے کے اوصاف اسی مناسبت سے ”عاشقانہ“ بیان ہوں گے۔ وقس علیٰ ہٰذا۔ علاوہ بریں، اہل ایران کے طرز میں شعر گوئی کم ہوتی ہے، کیوں کہ اگر شعر خوانی کی کثرت ہو تو سننے والا ”اصل مطلب“، یعنی قصہ سننے سے دور جا پڑتا ہے۔

جہاں تک نشست و برخواست کا سوال ہے، عبدالنبی فخر الزمانی کا کہنا ہے کہ جب صرف داستان سرائی کا محل ہو تو داستان گو یک زانو بیٹھے۔ اور جب رزم کی نوبت آئے، اور ”سخن گرم ہو جائے“ تو وہ دو زانو بیٹھے، اور اس قدر ”جوش و خروش میں آئے کہ سامعین، اس کے بیان کے ہنگام، محض اس کے تکلم کے ذریعہ ہی معرکہ ء جنگ کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے لگیں۔“ اسی طرح، ہر موقعے کا حال بیان کرتے وقت داستان گو اپنی حرکات و سکنات کے ذریعہ اس موقعے کی تصویر کھینچ دیتا ہے۔ توران کے طرز داستان سرائی میں براعت استہلال کا دھیان نہیں رکھا جاتا۔ ہندوستان میں رسم یہ ہے کہ جس مربی کی خدمت میں داستان پیش کی جا رہی ہے، اس کی مدح میں چند اشعار سے آغاز کلام کرتے ہیں۔

عبدالنبی کے بقول، اختتام، جسے "برآمد" کہتے ہیں، اس کا طریقہ یہ ہے کہ سلسلۂ کلام کو ایسی جگہ توڑے کہ سننے والے کے گمان میں اس سے بہتر کوئی موقعہ داستان کو ختم کرنے کا ممکن ہی نہ ہو۔ اور یہ بھی ہے، کہ داستان ایسی جگہ لاکر ختم کی جائے کہ سامعین اس کے انجام کو جاننے کے لئے "مشتاق و بیتاب" رہیں۔ اور "اگر اتفاق ایسا ہو کہ کسی محفل مین سامعین سو بار بھی درخواست کریں کہ اس فصل کا انجام بیان کرو، تو بھی، حتیٰ الوسع وہ انجام نہ بتائے، تاکہ سننے والوں کا اشتیاق بڑھتا جائے"۔ اور اگر "ایسا ہو کہ کسی داستان کو سو بار سنانا پڑے، تو جتنی بار بھی ایسا موقعہ آئے، وہ ہر بار اسے گذشتہ سے بہتر سنائے۔ اسے داستان گویوں کی اصطلاح میں 'پابند خوانی' کہتے ہیں۔"

یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ داستان کی جزئیات میں اتنی تفصیل ڈالنا کہ داستان لمبی ہوتی جائے، ہماری اصطلاح میں (بقول عبدالحلیم شرر) "داستان روکنا" کہلاتا ہے۔ میر باقر علی کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ وہ مثلاً شادی اور وصل کے مضمون کو اس طرح بیان کرنے پر قادر تھے کہ محافے کا پردہ اٹھتے اٹھتے کئی دن لگ سکتے تھے۔ مشرق وسطیٰ کے باہر بھی جہاں مسلمانوں کا طرز داستان گوئی مقبول ہے، ایسے ہی مواقع پر داستان روکنے کی روایتیں ملتی ہیں۔ چنانچہ انگریز ناول نگار رچرڈ ہیوز Richard Hughes جو ۱۹۲۰ کی دہائی میں مراقش گیا تھا، وہاں کے داستان گویوں کے بارے میں لکھتا ہے کہ ان کی چھوٹی داستانیں بھی اس قدر تفصیلات اور جزئیات سے مزین ہوتی ہیں کہ ان میں ایک پورا ناول سما سکتا ہے۔ داستان گو "صبح کو اپنے ہیرو کے آغاز سفر کے موقعے پر اس کے گھوڑے کی رکاب کے بیان سے داستان کا آغاز کرے گا، اور سہ پہر کے وقت وہ گھوڑے کی دم اور دمچی کے اوصاف ہی بیان کرتا ہوگا۔"

عبدالنبی کے بیانات، اور درج بالا مثال سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ اگرچہ داستان گو کے لئے قوت حافظہ بڑی چیز ہے، لیکن وہ کلیتاً حافظے کا محکوم نہیں ہوتا۔ قوت اختراع،

اور نئی نئی باتیں فی البدیہہ نکالنے (ابداع) کی بھی صفت اس میں بہ درجہء اتم ہوتی ہے۔بے شک، وہ طول طویل داستانیں زبانی یاد بھی کر لیتا تھا، لیکن اس کا حافظہ اس کی قوت اختراع کا محکوم نہ تھا۔ ضرورت پڑنے پر وہ اپنی داستان کو طویل، یا مختصر کر سکتا تھا۔یہی صورت حال ہمارے داستان گویوں کی تھی۔اس معاملے پر کچھ بحث آگے بھی آتی ہے۔

عام طور پر خیال ہے کہ میر باقر علی نے اپنی کوئی داستان نہیں چھوڑی، اور ان سے فقط چند کہانیاں یادگار ہیں، جو اپنے آخری وقتوں میں انھوں نے پیٹ پالنے کے لئے مجبوراً لکھی تھیں۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کے کچھ قصے (مثلاً "مولا بخش ہاتھی" اور بعض مزاحیہ قصے) ان کی داستان گوئی کے ہی ذیل کی چیزیں ہیں۔اور ان کے ایک استاد بھائی، یعنی میر کاظم علی کے ایک شاگرد، نے خود بھی ایک داستان "طلسم ہوش افزا" کے نام سے لکھی ہے۔

اگرچہ تحریر اور تقریر یکساں نہیں، اور اغلب ہے کہ مطبوعہ داستان میں وہ جزئیات، اور علمیت کے اظہارات، نہیں ہوتے جن کا ذکر اوپر آیا۔اور ظاہر ہے کہ زبانی خواندگی کا فن، آواز کا اتار چڑھاؤ، جسم کی حرکات و سکنات، لہجے کی روانی اور او قاف، یہ سب باتیں تو بہر حال غائب ہو جاتی ہیں۔ لیکن "طلسم ہوش افزا" ہمارے لئے اس باعث غیر معمولی اہمیت کی داستان ہے کہ میر باقر علی واحد داستان گو ہیں جن کی داستان گوئی کے بارے میں ہم کچھ جانتے ہیں، اور "طلسم ہوش افزا" کے مصنف میر موجد کو خاتمہء کتاب میں میر کاظم علی (یعنی میر باقر علی کے استاد) کا شاگرد بتایا گیا ہے۔ توقع ہے کہ استاد کا طرز کچھ نہ کچھ تو شاگرد کی داستان نویسی میں بھی در آیا ہو گا۔ داستان امیر حمزہ نولکشوری جن لوگوں سے منسوب ہے، ان کے طرز داستان گوئی کے بارے میں ہم کچھ بھی نہیں جانتے۔ لہٰذا "طلسم ہوش افزا" کا مطالعہ ہمیں داستان گوئی اور داستان نگاری کے بارے میں شاید کچھ بتا سکے گا۔ میر باقر علی کی داستان گوئی کے بارے میں جو معلومات ہمیں ہیں، انھیں مد نظر رکھتے ہوئے "طلسم ہوش افزا" کا مطالعہ کیا جائے تو شاید داستان گوئی اور داستان کی تشکیل کے

بارے میں ہمیں کچھ اور معلوم ہو سکتا ہے۔ افسوس کہ یہ داستان بھی ہماری داستانوں کی عام گم نامی کا شکار ہو گئی، بلکہ اس سے کچھ زیادہ ہی۔ گیان چند نے بھی اس کا ذکر نہیں کیا ہے۔

"طلسم ہوش افزا" کا واحد نسخہ جو میرے علم میں ہے، مطبع رضوی، دہلی سے ۱۳۱۰ مطابق ۱۸۹۲/ ۱۸۹۳ میں منطبع ہوا تھا۔ یہ وہ زمانہ ہے جب نول کشور پریس کی مطبوعہ "داستان امیر حمزہ"، اور "بوستان خیال" کی جلدیں مقبول عام ہو رہی تھیں۔ شروع کے سات صفحے غائب ہیں، لیکن کامل الآخر ہونے کی وجہ سے ہمیں یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ محض جلد اول ہے۔ (جلد دوم کے بارے میں ہمیں کچھ معلومات نہیں)۔ اس داستان میں فارسیت کا رنگ محمد حسین جاہ کی یاد دلاتا ہے، بجز اس کے کہ جاہ نے علمیت کے براہ راست اظہار سے گریز کیا ہے (جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں)، اور میر موجد کا انداز کبھی کبھی ایسا ہو جاتا ہے گویا وہ بطور خاص، علم کا مظاہرہ کر رہے ہوں۔ "ہوش افزا" کے صفحہ ۱۰۹ پر بدیع الزماں بن حمزہ کے بیٹے نور الزماں کہ پیدائش کا ذکر یوں بیان ہوا ہے۔ ملحوظ رہے کہ نول کشوری داستان امیر حمزہ میں نور الزماں نام کا کوئی کردار نہیں۔ یہ بات، اور اس طرح کی درجنوں اور مثالیں ثابت کرتی ہیں کہ داستان گو خود کو نول کشوری داستان کا پابند نہ سمجھتے تھے، بلکہ داستان کی مجموعی وضع اور منطق، اور اس کی شعریات کو دھیان میں رکھتے ہوئے وہ پرانی داستانوں کو اپنے طور پر بیان کرتے تھے، اور ان میں نئے ٹکڑے بھی جوڑتے تھے۔ اور لطف یہ کہ پھر بھی دعویٰ یہی رہتا کہ ہم خسرو، یا فیضی، یا حاجی ہمدانی، یا اسی طور کے کسی گذشتہ استاد کی کہی / لکھی ہوئی داستان سنا رہے ہیں۔ بہر حال، نور الزماں کی پیدائش کا حال ملاحظہ ہو:

> انجم شاہ نے اپنے محل خاص میں پہنچ کر شاہزادے کو طلب کیا۔ دایہ نے خوشی خوشی حاضر ہو، گودی میں انجم شاہ کی دیا۔ بادشاہ نے گود میں لے کر بوسہ

شاہزادے کی جبین نورانی پر دیا، اور غور سے دیکھا تو رگ ہاشمی، اور خال سبز، جو نشانی خاص خاندان جناب ابراہیم کی ہے، موجود ہے۔

بالاے سرش ز ہوشمندی☆می تافت ستارہ، بلندی سر سے آثار سرداری ظاہر، پیشانی نورانی سے یزدانی باہر، ابرو آبرودہ قوس ہلالی، مژگاں تار شعاع خورشید جمالی، چشم خشم گیں سے چشم نمائی کے آثار نمایاں، لب نازک سے اعجاز عیسوی عیاں، سینہ گنجینۂ انوار الٰہی، بطن باطن امور لامتناہی، بازو نمونۂ زور ید اللہی، دست زبردست کو دعواے عقدہ کشائی، ران و زانو آشناے مسند حقیقت، پاے مبارک گام فرساے جادۂ طریقت۔ الغرض سر سے تا پا تناسب اعضا درست۔

اس عبارت میں روزمرہ بہت کم ہے، لیکن جہاں ہے، دہلوی رنگ کا ہے۔ (”خوش خوش“ کی جگہ ”خوشی خوشی“، ”حاضر ہو کر“ کی جگہ ”حاضر ہو“، اور ”گود“ کی جگہ ”گودی“)۔ لیکن جہاں تک سوال فارسیت کا ہے، اس جیسی مثال صرف محمد حسین جاہ کے یہاں مل سکتی ہے۔ لیکن پھر بھی فرق یہ ہے کہ میر موجد نے ایسے فقرے کثرت سے استعمال کیے ہیں (ابرو آبرودہ قوس ہلالی، بطن باطن امور لامتناہی، ران و زانو آشناے مسند حقیقت، وغیرہ)، جن میں صرف زبان دانی نہیں، بلکہ علمیت کی شان بھی ہے۔ عین ممکن ہے یہ فقرے داستان گو نے اپنے استاد سے حاصل کیے ہوں۔ ایک اور نمونہ دیکھتے ہیں، صفحہ ۲۰۶/۲۰۷ پر ہے:

> تلوار شاہزادے کی اس مغرور کے خود پر پہنچی تو خود کو کاٹ کر کاسہء سر کو صورت کاسہء گلی دو کرتی ہوئی، مانگ کو راہ عدم دکھا سیدھا راستہ بتا، پیشانی کو دو کر، بینی کو اپنی ضرب سے تقسیم کر، لب دو دہن سے شکل سخن نکل، چاہ زنخداں میں صورت یوسف کنعاں ڈوب، گردن کو گردن کشی کا مزا دکھا، صندوق سینہ میں اتر آئی۔ پھر تو یہ تیغ شرر بار اپنی شعلہ افشانی سے دل و جگر کو کباب کرتی ہوئی، گرداب ناف سے گذرتی ہوئی، کمر بند کو بند سے آزاد کر، شرمگاہ سے شرما، مرکب کو اپنی چال دکھا، تنگ و زیر تنگ سے نکل، غرق زمین ہوئی۔

اس عبارت میں رعایتوں اور مناسبت الفاظ کی وہ کثرت ہے کہ میر اور غالب اور میر انیس ہی اس کی داد دینے کے اہل ٹھہر سکتے ہیں۔ ان عبارتوں سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ میر کاظم علی کی داستان گوئی کس طرح کی رہی ہوگی۔ محمد حسین جاہ کس کے شاگرد تھے، اس سوال کا تصفیہ فی الحال ممکن نہیں۔ ہو سکتا ہے وہ کسی دہلوی استاد کے خوشہ چیں رہے ہوں۔ جاہ کی داستان "طلسم فصاحت" کا اول ایڈیشن میں نے نہیں دیکھا، لیکن دوسرے ایڈیشن مورخہ جنوری ۱۸۸۱ میں جاہ نے احمد حسین قمر کو اپنا استاد بتایا ہے، اور اس شدت مبالغہ سے ان کی تعریف کی ہے کہ لگتا ہے وہ مدحیہ نثر نہیں، بلکہ اس کی پیروڈی لکھ کر احمد حسین قمر کا مذاق اڑا رہے ہیں۔ لیکن تیسرے ایڈیشن، مورخہ اکتوبر ۱۸۸۴ میں قمر کا نام تک نہیں، ان کے استاد جاہ ہونے کا کیا مذکور۔ اس کی تفصیل اپنے موقعے پر بیان ہوگی۔

محمد حسین جاہ نے ''طلسم فصاحت'' میں اور خاص طور پر مدحیہ نثروں میں، از حد مغلق زبان لکھی ہے۔ بسااوقات محسوس ہوتا ہے کہ وہ خالی خولی علمیت کی نمائش کر رہے ہیں، یا اس سے بھی نیچے اتر کر رجب علی بیگ سرور کی طرح محض الفاظ جمع کر رہے ہیں۔ انھیں خود بھی احساس ہے کہ وہ ''عبارت آرائی'' کر رہے ہیں، اور ان کا مقصود غالباً یہ ہے کہ منشی نولکشور کو اپنی علمیت اور انشا پردازی سے متاثر کر کے اپنا گرویدہ بنالیں۔ صفحہ ۷/۸ سے یہ اقتباس دیدنی ہے:

> ایسا سرو نوخیز بوستان ریاست، کہ جس کے شوق نظارہ میں قمری و بلبل دواں، آوارہ، چمن، گم کردہ، آشیاں۔ سیارانِ گلشن فلک، ہوائے ضیائے رخسار تاباں میں ہر سو نگراں۔ اللہ اللہ کیا جاہ و جلال ہے، کہ کمر پیر چرخ کی، واسطے قدم بوسی کے دوتا ہے۔ غبار زمین نہیں اڑتا ہے، بلکہ خاک، صاحبان مرتبہ کی، اس کے جاہ و حشم پر بلا گرداں ہے۔ قبا، جامہ، اقبال سے، قامتِ پر استقامت پر، بقا کی زیبندہ ہے... اب شایان و نمایاں عبارت آرائی اور مدح سرائی کے، یہ دعا ہے کہ ممدوحِ نامور زمانے میں مثل مہر درخشاں ہو۔ اختر بخت، شمس کی طرح افق اقبال و سعادت سے تاباں ہو۔ الٰہی تا نسبت حال و محل، درمیانِ شمس [و] افق، صادق سے موافق ہے، حال دولت و مآل سعادت، اس آفتاب آسمان عزت، اور کمالِ لا محل، شمسِ افق مطابق سے واثق اور موافق رہے۔

بیان کا یہ طرز، اور زبان کی یہ غیر ضروری پیچیدگی نہ دہلی میں کہیں ملتی ہے اور نہ لکھنو میں۔ ہم یہ فرض کر سکتے ہیں کہ اگرچہ ایسی نثر کو داستانی نثر نہیں کہہ سکتے، لیکن داستان گو اپنی علمیت کے اظہار کی خاطر، یا کسی خاص سامع / قاری پر اپنا رنگ قائم کرنے کے لئے ایسی نثر بھی استعمال کر سکتا تھا۔ اب "طلسم ہوشربا" جلد دوم، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۱۲، کے صفحہ ۵۱ سے محمد حسین جاہ کی اصل نثر کا نمونہ دیکھیں:

اس تخت جواہر آگیں پر ایک عنبریں گیسو، خورشید رو کو جلوہ گر پایا، کہ ہر تار زلف اس کا سودا بخش خاطر زلیخائے مصر الفت، و لیلائے محمل الفت ہے۔ لمعہء آفتاب رخِ تابندہ، تار شعاع مہر رفعت ہے۔ اس طرح کا جواہر کار زیور وہ مرصع طراز پہنے ہے کہ کبھی شاہزادہ تو کیا، پیر فلک نے بھی نہ دیکھا ہو گا۔ ایسا حسن دل آویز، گردوں کی سات پشت کو بھی نظر نہ آیا ہو گا۔ جفائیں اس ستم خو ناز پرور کی، جور گردوں سے کہیں بڑھ کر۔ نازک مزاجی میں طبیعتِ خود پسند اس کی، ٹوٹے ہوئے دل عشاق سے نازک تر۔ آئینہء حسن خوبی کی جوہر، آسمان رعنائی و زیبائی کی رخشندہ اختر۔ ساقی ازل نے بادہء ناب دلبری سے اس کو پر خمار و سرشار کیا تھا۔ باغبان حقیقی نے چمنِ رنگینیِ جمال کو اس کے، ہمیشہ پر بہار بنایا تھا۔ طورِ زیبائی کی تجلی تھی، حرمتِ پان[شبستان؟] لیلی تھی۔ نور دیدہء

> [عشاق؟]، کاشانۂ وفا کی شمع پر نور، ناز و ادا میں یگانہ، آفت زمانہ۔ بانی صد جور و ستم، ستودہ شیم۔ قیامتِ قیامت زا سے مسیحائی پیدا۔ مہر پیشانی، چہرہ نورانی، مژگاں خنجر براں، ابرو، نازک سناں۔ زہرہ شمائل، آئینہ رو، مشتری خصائل، سمن بو۔ دست رنگیں، حنا آلودہ خونِ صد بہار سے۔ بہتر، گلرخان فرخار کیا، جناں کے گلزار سے۔ امیر کج کلاہ سپاہ دلربائی، شہنشاہ مغرورِ کشورِ بے وفائی، داروے درد اشتیاق، مرہم زخم جان فراق۔ حسن سے متوالی، پہلو میں اف اف کرنے والی، کہ اس کے حسن کی نسبت یہ کہنا روا ہے کہ...

اس کے بعد چودہ اشعار کی فارسی مثنوی ہے، جو ممکن ہے خود جاہ کی تصنیف ہو۔ نثر کی عبارت جو میں نے اوپر نقل کی، اس میں مناسبتوں کا التزام ہے، لیکن اس قدر نہیں، جتنا میر موجد کے دوسرے اقتباس میں نظر آتا ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ دونوں داستان گویوں کے لئے فارسی آمیز، پیچیدہ عبارت کا استعمال کچھ خاص مشکل نہیں رکھتا۔ محمد حسین جاہ کے جملے زیادہ لمبے، اور اس لئے زیادہ پیچیدہ ہیں۔ لیکن بنیادی طور دونوں کم و بیش ایک ہی طرح کی نثر لکھتے / بیان کرتے ہیں۔ احمد حسین قمر کے لئے ایسی عبارت ناممکن ہے، اور تصدق حسین جب چاہتے ہیں تو بے تکلف عربی فارسی صرف کرتے ہیں، لیکن اس قدر طوالت اور پیچیدگی کے ساتھ نہیں۔

ان مثالوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دہلوی داستان گو (اور شاید ان کے تتبع میں محمد

حسین جاہ) شعوری یا غیر شعوری طور پر عبدالنبی فخر الزمانی کے نمونے پر چلنا پسند کرتے ہیں۔ شیخ تصدق حسین کو ہر رنگ پر قدرت ہے، اور احمد حسین قمر کا زیادہ رجحان روزمرہ کی طرف ہے۔ داستان بنانے کا طریقہ البتہ ان سب میں مشترک معلوم ہوتا ہے، کہ پہلے سے موجود داستانی خاکوں (یا "پتوں") میں حسب ضرورت، یا حسب منشا، رنگ آمیزی کرنا۔ "رنگ آمیزی" میں نئی داستانوں کی تصنیف اور پرانی داستانوں میں موجود اشاروں کی بنیاد پر مطول داستان بنانا/لکھنا بھی شامل تھا۔ اس بات کا اشارہ جگہ جگہ ملتا ہے کہ پچھلے داستان گویوں نے خود اپنے حافظے کی پشت پناہی کی غرض سے، یا آئندہ آنے والوں، یا اپنے شاگردوں، کے لئے داستانوں کے اہم اجزا، یا واقعات، لکھ کر چھوڑ دیئے ہوں۔ "بیان کنندہ" نامی باب میں ہم محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر دونوں کی طرف سے یہ خبر پا چکے ہیں کہ خاص کر "طلسم ہوش ربا" کو میر احمد علی نے "پتے وار" لکھا تھا، اور اب جاہ/قمر نے ان کاغذوں کو "بہ دقت" اور "بہ کوشش" حاصل کر کے واقعات میں ضروری رنگ آمیزی کی ہے۔

"پتہ" اصطلاحی لفظ معلوم ہوتا ہے، اور اس کے قطعی معنی ہم تک نہیں پہنچے ہیں۔ داستانوں کے طرز بیان اور ان کی تشکیل کے بارے میں جو کچھ ہم سمجھ سکے ہیں اس کی روشنی میں "پتہ" کے حسب ذیل معنی متعین ہو سکتے ہیں:

(۱) پلاٹ کے بنیادی اجزا☆

(۲) خاص خاص مناظر، یعنی episode☆

(۳) کون کون سے اہم کردار (مثلاً امیر حمزہ یا عمرو کی کھوئی ہوئی اولادیں) اس داستان میں نمایاں کئے جائیں گے☆

(۴) ان طلسموں اور عیاریوں کا مختصر بیان جن پر اس داستان میں خاص زور ہوگا☆

ظاہر ہے کہ یہ چیزیں بدلتی رہتی ہوں گی، اس معنی میں، کہ داستان امیر حمزہ کی مختلف جلدوں میں مختلف چیزیں اہم ہیں۔ مثلاً طلسم کی جتنی اہمیت "طلسم ہوش ربا"، "ایرج نامہ" اور "طلسم ہفت پیکر" میں ہے، اتنی اور داستانوں میں نہیں۔ جادوگروں کی جنگیں بھی "ہوش ربا" میں سب سے زیادہ دلچسپ ہیں، پھر "ایرج نامہ" میں۔ پہلوانوں کی جنگوں کے لحاظ سے "کوچک باختر"، "بالا باختر" اور ایک حد تک "نوشیرواں نامہ" زیادہ پر زور ہیں۔ عریانی اور ہلکی سی فحاشی کے اعتبار سے احمد حسین قمر اور تصدق حسین کی جلدیں دوسروں سے آگے ہیں۔ احمد حسین قمر کو جادوگروں کی جنگ کا حال لکھنا بالکل نہیں آتا۔ تصدق حسین کا اسلوب بے حد ناہموار ہے۔ بعض دفعہ تو ایک ہی داستان (مثلاً "ہرمز نامہ") میں ان کے اسلوب اتنے متنوع، اور زیادہ تر اتنے بے رس ہوتے ہیں کہ گھبراہٹ ہونے لگتی ہے۔ یقین نہیں آتا کہ اسی شخص نے "ایرج نامہ" اور دوسرے شاہکار لکھے ہیں۔ یہ بھی یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ ساری بے کیف داستان تصدق حسین نے لکھی ہے۔ اور اگر لکھی تو کیوں لکھی، جب کہ وہ بے حد خوب صورت اور طاقتور اسلوب پر قادر تھے۔ ایسی ہی باتیں دیکھ کر یہ خیال قوی ہوتا ہے کہ داستان گو حضرات عام طور پر جگہ جگہ سے مال جمع کر کے اپنی عمارت تعمیر (بلکہ یک جا) کرتے تھے۔

مندرجہ بالا خیالات میں اگر کچھ صداقت ہے تو ان سے نہ صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ داستان گویوں نے اپنا سامان قصہ جگہ جگہ سے لیا ہوگا، اور واقعات کی اس جمع آوری کے عمل میں کوئی خاص تنقیدی نقطۂ نظر نہ رہا ہوگا، سوائے اس کے کہ کوئی واقعہ یا منظر کس داستان میں، اور کس قرینے سے، کھپ سکتا ہے۔ چونکہ داستان کی فطرت بنیادی طور پر "منظراتی" episodic اور "سلسلہ جاتی" paratactic ہے، اس لئے اس میں واقعات کی کمی بیشی کرنے میں صرف یہ دیکھ لینا پڑتا ہے کہ وہ واقعہ اس داستان کی نوعیت اور عمومی فضا سے ہم آہنگ ہے کہ نہیں۔ منظراتی بیان کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ ایک ہی منظر دوبار، یا

کئی بار بیان ہو سکتا ہے، صرف بعض تفصیلات زیادہ یا کم ہوں گی۔ اس کی ایک مثال آگے آتی ہے۔

سلسلہ جاتی بیان سے ایسا بیان مراد ہوتا ہے جس میں ربط کا ذریعہ واقعات کی آپسی مشابہت اور ہم آہنگی ہو۔ اس کے بر خلاف، پلاٹ والے بیان، یعنی عمومی بیانیہ میں واقعات کا ربط منطق، یا علت اور معلول کا ہوتا ہے۔ سلسلہ جاتی بیانیہ کی مثال یوں ہے کہ آپ کسی فرضی ملک کا نقشہ بنا رہے ہیں۔ مفروضہ یہ ہے کہ وہ ملک ہماری دنیا ہی میں ہے، کائنات کے کسی اور حصے میں نہیں۔ اب اس نقشے میں کیا کیا دکھایا جائے گا، یہ آپ کے ہاتھ میں ہے۔ لیکن اس کی ایک منطقی حد بھی ہے۔ یعنی آپ اس نقشے میں چاند تارے نہیں دکھا سکتے، اور نہ ہی جنت جہنم دکھا سکتے ہیں۔ نہ ہی آپ کے لئے یہ ممکن ہے کہ جہاں دریا دکھانا مقصود ہو، وہاں پانی کی ایک پتلی سی لکیر قائم کر دیں۔ اور جہاں سمندر دکھانا مطلوب ہو، وہاں ایک ذرا گہرا سا گڈھا کاغذ پر بنا دیں، اور اس میں پانی بھر دیں، وغیرہ۔ ان منطقی حدود کے اندر رہتے ہوئے آپ اس نقشے میں میں کچھ بھی دکھا سکتے ہیں۔ یہ آپ پر منحصر ہے کہ اس ملک میں کتنے دریا، کتنے پہاڑ، کس حد تک میدانی علاقے، کس حد تک ریگستان، وغیرہ دکھائے جائیں۔ نقشہ چونکہ فرضی ملک کا ہے، اور اس نقشے پر آپ کا اختیار ہے، اس لئے آپ پر کسی قسم کی روک ٹوک نہیں۔ نہ ہی کوئی یہ کہہ سکتا ہے کہ آپ نے فلاں چیز زیادہ کیوں کر دی، یا فلاں چیز کم کیوں کر دی۔ نقشہ بالکل خالی نہ ہو، بس یہ ضروری ہے، کیوں کہ اگر خالی ہوگا تو صرف خاکہ رہ جائے گا، نقشہ نہ رہے گا۔

بعینہ اسی طرح داستان کی سلسلہ جاتی وضع کا معاملہ ہے۔ کسی فرضی ملک کے نقشے کے لئے یہ لازم نہیں کہ اس میں اتنے دریا ہوں، اتنے شہر ہوں، اتنی ریل لائنیں ہوں، وغیرہ۔ اسی طرح، سلسلہ جاتی بیانیہ کے لئے لازم نہیں کہ اس میں اتنے طلسم ہوں، اتنی جنگیں ہوں، وغیرہ۔ اگر آپ کسی اصلی ملک، مثلاً ہندوستان، کا نقشہ بنا رہے ہیں

تو ضروری ہے کہ اس میں گنگا جمنا دکھائیں، ان کے سنگم کی صحیح جگہ نقشے میں ثبت کریں، اور یہ بھی دکھائیں کہ ان کا سنگم جس جگہ واقع ہوتا ہے، اس جگہ کا نام الٰہ آباد ہے۔ لیکن یہ خیال رکھئے کہ ان چیزوں (دونوں ندیاں، ان کے سنگم کا نقطہ) میں کوئی منطقی لزوم نہیں ہے، صرف لزوم حقیقت ہے، یعنی یہی حقیقت ہے کہ ہندوستان میں دو ندیاں گنگا جمنا نام کی ہیں۔ وہ فلاں جگہ سے نکلتی ہیں، اور ایک جگہ پہنچ کر مل جاتی ہیں۔ اسی طرح، کسی داستان کے سلسلہ جاتی بیان میں جو واقعات ہمیں سنائے جاتے ہیں، ان میں کوئی منطقی لزوم نہیں ہوتا۔ ہم صرف یہ فرض کر لیتے ہیں کہ یہ سارا بیان واقعہ ہے۔ لہٰذا کوئی منظر کسی منظر کے بعد یا پہلے واقع ہوتا ہوا دکھایا جائے تو کوئی فرق نہیں پڑتا، بشرطیکہ بیان واقعہ کے اصول کی خلاف ورزی نہ ہو۔ (مثلاً کسی شخص کو پیدائش کے پہلے مرتا ہوا نہ دکھایا جائے)۔

نقشہ نویسی کے فن میں جو بات سب سے زیادہ اہمیت کی حامل ہے، وہ یہ ہے کہ نقشے کا تناسب، یا scale یعنی ناپ کیا ہے؟ یعنی اصل زمینی فاصلوں کو کس حد تک چھوٹا کر کے دکھایا گیا ہے؟ فرض کیجئے ایک ہزار میل کا فاصلہ آپ کے نقشے میں ایک انچ کے ذریعہ ظاہر کیا گیا ہے۔ اب اس کے نتائج حسب ذیل ہوں گے:

(۱) دو جگہیں، جو ایک دوسری سے ایک ہزار میل کے فاصلے پر ہوں گی، ان کے درمیان جو مقامات ہوں گے، ان میں سے صرف وہی مقامات دکھائے جا سکیں گے جو بہت اہم ہوں، اور ان کے نام کے لئے نقشے میں جگہ نکل سکے۔

(۲) جو مقامات نہیں دکھائے جائیں گے، ان کی تعداد ان مقامات سے بہت زیادہ ہو گی جو دکھائے جائیں گے۔

(۳) جو مقامات دکھائے بھی جائیں گے، ان کی کوئی تفصیل نظر نہ آئے گی۔

(۴) کوئی دو جگہیں، جو دراصل ایک ہزار میل کے فاصلے پر ہوں گی، نقشے پر ان کے درمیان کا فاصلہ صرف ایک انچ ہوگا۔

(۵) اس کے برخلاف، اگر نقشے کا ناپ مثلاً ایک انچ برابر ایک میل ہے، تو دو مقامات جو ایک دوسرے سے ایک میل کے فاصلے پر ہوں گے، وہ اس طرح دکھائے جائیں گے کہ ان کا درمیانی فاصلہ ایک =ایک ہزار والے نقشے کے اعتبار سے ایسا ہوگا گویا ان کے بیچ کا فاصلہ ایک ہزار میل ہو۔ لیکن ایک =ایک کے ناپ کی وجہ سے ان دونوں مقامات کے درمیان چھوٹی چھوٹی چیزیں، مثلاً عمارتیں اور پل، بھی صاف دکھائے جائیں گے۔ اور اگر نقشہ کسی شہر کا ہے، تو اس میں سڑکیں اور گلیاں بھی ثبت کی جا سکیں گی۔ ایک =ایک ہزار والے نقشے میں رقبہ زیادہ اور چیزیں کم دکھائی گئی ہوں گی۔ اس کے برخلاف، ایک =ایک والے نقشے میں رقبہ کم اور چیزیں زیادہ دکھائی گئی ہوں گی۔ داستان اور سلسلہ جاتی بیانیہ کو بڑی حد ایک =ایک والے نقشے سے مشابہ قرار دے سکتے ہیں۔

مثال کے طور پر، "ہرمز نامہ"، مطبوعہ نول پریس لکھنؤ، ۱۹۰۰ (صفحہ ۹۳۴) میں شیخ تصدق حسین کہتے ہیں کہ چونکہ منشی پراگ نرائن، مالک مطبع کا اصرار ہے کہ داستان کو مختصر رکھا جائے، لہٰذا:

> حقیر نے ناچار ہو کر تمام داستانیں طلسم طہمورث دیو بند کی ترک کر دیں، اور جملہ عیاریاں امیہ بن عمرو کی بھی چھوڑ دیں، اور قتل ہونا ملکہ بدر جادو کا بھی نہیں لکھا، اور بہت سی لڑائیاں شاہ طلسم کی بھی ترک کر دیں، کیونکہ تھوڑے اجزا میں بہت سی داستانیں بطرز اختصار کے لکھی ہیں۔ اب صرف ایک لڑائی آخری میمون شاہ کی بطور اختصار کے لکھی جاتی ہے تا کہ ناظرین پر ظاہر ہو جائے کہ یہ طلسم تمام ہوا۔ ورنہ ابھی یہ طلسم چہارم بھی نہیں لکھا گیا ہے۔ جو جو عمدہ اور نایاب داستانیں تھیں وہی ابھی لکھنا باقی ہیں۔ غرض مجبوری سے سب داستانیں ترک کر کے آخر کی لڑائی لکھی جاتی ہے، اور وہ بھی بے دلی سے، بہت مختصر طور سے درج کی جاتی ہے۔

ان دعووں میں مبالغہ ضرور ہو گا۔ لیکن یہ تمام و کمال جھوٹ تو نہیں ہو سکتے، لہٰذا سچ کا جو بھی عنصر ان میں ہے، وہ اتنا تو یقیناً ثابت کرے گا کہ داستان، بلکہ زبانی بیانیہ، کو ٹکڑوں میں متصور (یا تصنیف، جو بھی کہیں) کیا جاتا ہے۔ اس کی کوئی قطعی، آخری شکل نہیں ہوتی۔ (جیسا کہ تصدق حسین کے منقولہ بالا بیان سے ظاہر ہے، موجودہ "ہرمز نامہ"

ان کی نظر میں نا مکمل نہیں ہے، بس چھوٹا ہے۔ یعنی موجز ہے، مطول نہیں)۔ اور داستان کو جب ٹکڑوں میں متصور کیا جائے گا، تو ظاہر ہے کہ اس کی تشکیل کچھ ایسی ہو گی جیسی ٹکڑے ٹکڑے جوڑ کر بنائی ہوئی پٹاپٹی (یا چٹاپٹی) کی رضائی یا patchwork quilt یا لباس راہ راہ کی ہوتی ہے۔ اور بھی ظاہر ہے کہ پٹاپٹی رضائی یا لباس راہ راہ کے ٹکڑے جتنے رنگین اور متنوع ہوں گے، لباس اتنا ہی عمدہ قرار پائے گا۔ اس بارے میں ایک شہادت شیخ تصدق حسین ہی کی لکھی ہوئی داستان "بالا باختر" میں ملتی ہے:

> طلسم گوہر بار میں یہ عبارت فارسی کہ جس میں فقط پتے اور نشانات ہر ایک طلسم و عجائبات کے تھے، الا اس ہیچ مدان و بے سر و سامان، حقیر پر تقصیر، احقر العباد بے بنیاد، اذل کونین تصدق حسین داستان گو و مترجم نے موافق اپنی ہیچ مدانی و کج مج زبانی کے شاہد اصل مطلب کو زیور تقریر و تحریر سے آراستہ کیا ہے۔ ("بالا باختر"، مطبوعہ نول کشور پریس، کانپور، ۱۹۰۰، صفحہ ۶۳۵)۔

اس بیان میں لطف کی بات ایک یہ بھی ہے کہ فارسی میں کسی ایرانی داستان بعنوان "طلسم گوہر بار" سے ہم واقف نہیں۔ منیر شکوہ آبادی نے ایک نسخۂ مختصر داستان اردو میں اس عنوان سے ضرور لکھی تھی۔ اس کی تاریخ اشاعت ۱۸۸۷، اور تاریخ تحریر ۱۸۷۷ ہے، اور وہ خود کو اس کا مصنف بتاتے ہیں:

> تمام ہوا طلسم گوہر بار۔ اواخر محرم ۱۲۹۴ ہجری [مطابق

جنوری ۱۸۷۷ء] میں سید منیر شاعر حضور پر نور دام اقبالہ'
کی نوکری میں یہ طلسم تصنیف کیا اور اس کا صلہ وانعام پایا۔
("طلسم گوہر بار"، مدون محمد سلیم الرحمن، بک مارک،
لاہور، ۱۹۹۶، صفحہ ۳۴۳)۔

اسی ایڈیشن کے صفحہ ۱۹ پر محمد سلیم الرحمن نے اس داستان کی طباعت اول کے سر ورق کی نقل چھاپی ہے۔ اس سے اس کی تاریخ اشاعت ۱۸۸۷ معلوم ہوتی ہے۔ شیخ تصدق حسین کی "بالا باختر" اول بار ۱۸۹۹ میں چھپی۔ محمد سلیم الرحمن نے لکھا ہے کہ اس داستان کو ایک جلد میں انبا پرشاد رسا نے، اور تین جلدوں میں ضامن علی جلال نے بھی لکھا ہے۔ یہ ہنوز غیر مطبوعہ ہیں۔ محمد سلیم الرحمن نے ان کی تاریخ تحریر نہیں لکھی ہے، لیکن قوی ترین امکان اس بات کا ہے کہ انبا پرشاد کی داستان تصدق حسین کی "بالا باختر" سے خاصی پہلے کی ہوگی۔ (ممکن ہے وہ فارسی میں رہی ہو، اور تصدق حسین اسی سے مستفاد ہونے کی بات کر رہے ہوں)۔ بہر حال، یہ یقینی ہے کہ اگر تصدق حسین کے سامنے منشی انبا پرشاد کی "اصل" داستان طلسم گوہر بار تھی بھی، تو انھوں نے اس کو مختصر کر کے بیان کیا، نہ کہ طویل کر کے۔ طلسم گوہر بار کے جو واقعات تصدق حسین نے "بالا باختر" میں لکھے ہیں، وہ منیر شکوہ آبادی کی مطبوعہ داستان سے بہت سر سری مشابہت رکھتے ہیں۔

سلسلہ جاتی بیان میں ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ تھوڑی بہت ترمیم کر کے ایک ہی منظر / وقوعہ دوبارہ استعمال کیا جا سکتا ہے۔ یا مختلف داستان گو اپنے اپنے طور پر ایک ہی منظر / وقوعہ کو کچھ پھیر بدل کے استعمال کر سکتے ہیں، گویا ہر فن کار اپنی چٹاپٹی کی رضائی میں ایک دو ٹکڑے بڑھانے، یا اضافہ کرنے کے علاوہ، کسی ٹکڑے سے ایک آدھ دھاگا کم، یا زیادہ بھی کر سکتا ہے۔

مندرجہ بالا بحث ہمیں اس نتیجے پر پہنچاتی ہے کہ داستان کی تشکیل میں علم، حافظہ، فی البدیہہ اختراع، پہلے سے حاصل کئے ہوئے داستانی مافیہ میں مناسب ردوبدل، یہ سب کار فرما ہوتے ہیں۔ اور یہ اس لئے ممکن ہوتا ہے کہ داستان کا ڈھانچا بنیادی طور پر سلسلہ جاتی اور داستانی اکائیوں modules مبنی ہوتا ہے۔ بعض لوگ، جو قبل جدید تہذیبوں، اور خاص کر قبل جدید ہندوستانی تہذیب سے پوری طرح واقف نہیں، اس بات میں شک کرتے ہیں کہ داستان کی تشکیل میں حافظہ اس قدر مرکزی اہمیت رکھتا ہوگا جیسی کہ میر باقر علی کے بارے میں شاہد احمد دہلوی، یوسف علی بخاری، اور اشرف صبوحی دہلوی کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے۔ لیکن عبدالنبی فخر الزمانی کی تحریر، اور اٹھارویں انیسویں صدی کے مغربی سیاحوں اور ماہرین داستانیات کے بیانات کی روشنی میں یہ بات بالکل ثابت ہے کہ داستان گو کی اصل صلاحیت اور لیاقت میں حافظے کی قوت کو بہت بڑا دخل تھا۔ اور دوسری چیز جو اہم تھی، وہ بدیہہ گوئی، اور پہلے سے موجود خاکے میں رنگ بھرنے کی صلاحیت تھی۔

اتفاق کی بات یہ ہے کہ محمد حسین جاہ جیسے غیر معمولی اور طباع داستان گو، اور شیخ تصدق حسین جیسے بسیار گو داستان سرائے یہاں ایک دو مثالیں ایسی ملتی ہیں جو یوں تو ذرا عجیب ہیں، اور تھوڑی سی منفی بھی ہیں، لیکن ان سے اس بات کی داخلی شہادت مل جاتی ہے کہ داستان گو کی لیاقتوں میں حافظے کی قوت، فی البدیہہ ایجاد اور اختراع، اور پہلے سے موجود خاکوں میں رنگ آمیزی کس قدر اہمیت رکھتی تھی۔ اگلے باب میں ہم کئی ایسی مثالوں سے بحث کریں گے جن میں داستان گو نے کسی نہ کسی باعث تکرار سے کام لیا ہے، اور یہ اس قسم کی تکرار نہیں، یعنی فارمولائی تکرار، جس کے بارے میں ہم ایک گذشتہ باب بعنوان ''زبانی بیانیہ (۳) حرکیات'' میں پڑھ چکے ہیں ☆☆

باب دہم

حافظہ، بازیافت، تشکیل نو

ہم دیکھ چکے ہیں کہ زبانی بیانیہ کی حیثیت سے داستان کی تشکیل میں حسب ذیل طریقے، یا ان میں سے کچھ، بروے کار آتے ہیں :

(۱) داستان گو کے پاس داستان کی روایت خاکوں (یا اصطلاحی زبان میں "پتوں") کی شکل میں ہوتی ہے۔ یعنی اسے داستان کا ڈھانچا اپنے استاد سے، کسی کتاب سے، کسی داستان گو کی داستان سرائی کے ذریعہ، یا ان سب ذرائع، یا ان میں سے کچھ ذرائع کی بنیاد پر حاصل ہوتا ہے۔

(۲) مندرجہ بالا طریقوں سے حاصل شدہ داستان میں داستان گو اپنے رنگ بھرتا ہے۔ لیکن یہ رنگ بھی انھیں پتوں کی بنیاد پر قائم ہوتے ہیں، یا انھیں رنگوں میں بنائے جاتے ہیں جن کے آثار یا جن کی بنیادیں داستان میں پہلے سے موجود ہوں۔ مثلاً امیر

حمزہ کی شہادت کا بنیادی وقوعہ تو ہمیشہ وہی رہے گا جو داستان کے "پتوں" میں دکھایا گیا ہے۔ لیکن اس کی تفصیلات اور جزئیات مختلف داستان گویوں کے یہاں مختلف ہو سکتی ہیں، بلکہ ہوں گی۔ انھیں معنی میں کہا جاتا ہے کہ داستان گو جتنی بار کوئی داستان سناتا ہے، اتنی بار اسے "تصنیف" کرتا ہے۔

(۳) بعض اوقات داستان گو کسی داستان کو پورا پورا یاد کر لیتا ہے۔ یہ داستان اس کے استاد نے اسے یاد کرائی ہو، یا اس نے کسی مخطوطہ یا مطبوعہ نسخے سے حاصل کی ہو، بہر صورت اسے پوری داستان حفظ ہوتی ہے۔

(۴) داستان کے مختلف ٹکڑے، جن کا انتخاب ان کی اہمیت کے اعتبار سے کیا جاتا ہے یا مقبولیت کے اعتبار سے، داستان گو کو زبانی یاد ہوتے ہیں۔ سناتے وقت وہ ان میں رنگ آمیزی کرتا ہے، اور اس سے بڑھ کر یہ کہ مختلف ٹکڑوں میں ربط قائم کرنے کے لئے وہ نئے واقعات، یا وقوعوں کا اضافہ کرتا ہے۔

(۵) یہ بھی ممکن ہے کہ سامعین کی تعداد، نوعیت، اور مربی کی ترجیحات کا لحاظ کرتے ہوئے کوئی داستان (یا اس کا کوئی حصہ) مختصر یا طویل کر دیا جائے۔

(٦) یا پھر، داستان کی رسومیات کے اعتبار سے بعض

وقوعے یا مناظر کو دیر تک بیان کرنا، ان کی تفصیلات اور جزئیات کو خوب پھیلا کر نا ضروری سمجھا جاتا ہو۔ مندرجہ بالا دونوں صورتوں میں داستان گو اپنی قوت اختراع کو کام میں لاتا ہو گا۔

(۷) ایک امکان یہ بھی ہے کہ اہم وقوعوں، یا مناظر، کی دو یا دو سے زیادہ شکلیں داستان گو کے حافظے میں ہوں، اور وہ انھیں حسب ضرورت کام میں لاتا ہو۔ یعنی وہ جہاں جیسی ضرورت سمجھتا ہو، ویسی ہی روایت version (یعنی مطلوبہ طوالت کی روایت) وہ بیان کر دیتا ہو۔ چھوٹی روایت میں حسب ذیل عناصر عام طور پر کم، یا بالکل مفقود ہوتے ہوں گے:

(الف) اشعار،

(ب) مقفیٰ عبارت کے ذریعہ تکرار مضمون،

(ج) مناظر قدرت، یا مناظر قدرت کی جزئیات،

(ہ) کرداروں کی صورت شکل، لباس، وغیرہ کی تفصیلات۔

(۸) مندرجہ بالا کا مطلب یہ نکلا کہ داستان گو کے ذہن میں ایک ہی داستان کے کئی روپ (یا اگر مطبع کی زبان میں کہیں تو کئی "ایڈیشن") موجود رہتے ہوں گے۔ گویا وہ ایک داستان نہیں، بلکہ ایک ہی داستان کے متعدد بیانات یا recensions کو اپنے حافظے میں رکھتا ہو گا۔

(۹) اگر دو داستان گو ایک ہی وقوعے کو بیان کریں گے تو اغلب، بلکہ یقینی ہے کہ دونوں کے بیانات میں خاصا فرق ہوگا، اگرچہ بنیادی طور پر پورا وقوعہ (جسے اس کا پلاٹ کہہ سکتے ہیں) کم و بیش بالکل ایک ہوگا۔

(۱۰) یہ بھی ممکن ہے کہ داستان گو کسی داستان (یا وقوعے) کو ارادۃً یاد نہ کرے، لیکن بار بار سنانے کی وجہ وہ اسے یاد، یا قریب قریب یاد ہو جائے۔ یعنی کچھ بار سنانے کے بعد وہ داستان کو حافظے اور اختراع، دونوں کے بل بوتے پر سنانے لگے۔ مثال کے طور پر فضائل و مصائب اہل بیت بیان کرنے والوں (جنھیں ذاکر کہا جاتا ہے) کے علاوہ ایک اور نوع کے لوگ لکھنو میں تھے جنھیں "نثار" کہا جاتا تھا۔ یہ لوگ بھی فضائل و مصائب اہل، بیت بیان کرتے تھے۔ عام طور پر ان کے بیان کی بنیاد علمی، تفسیری یا کلامی مسائل پر نہیں بلکہ روایات پر ہوتی تھی۔ ان کا بیان فی البدیہہ ہوتا تھا لیکن اس میں حفظ کی ہوئی عبارات نثر کی کثرت ہوتی تھی۔ تھوڑی بہت نظم بھی وہ اپنے بیان میں ڈال دیتے تھے، لیکن ان کا خطاب بیش از بیش نثر میں ہوتا تھا۔ جاہ اور تصدق حسین کے بارے میں نہیں معلوم، لیکن قمر نے اپنے بارے میں لکھا ہے کہ انقلاب ۱۸۵۷ کے پہلے وہ

ذاکری اور نثاری کرتے تھے۔ اغلب ہے کہ داستان گو
اور نثار کا طریقہء کار بہت کچھ مشابہت رکھتا ہو۔
(۱۱) یہ ممکن ہے کہ دفتر کے شروع میں جو داستانیں
ہیں (یعنی وہ جو ساتویں دفتر تک ہیں)، تمام و کمال
نہیں تو بڑی حد تک زبانی طور پر موجود تھیں۔ ان
کے متون ہر داستان گو کے ساتھ کچھ نہ کچھ بدلتے
رہے ہوں گے، لیکن داستان فی الجملہ ایک ہی رہی ہو
گی۔ اسے مختلف داستان گو اپنی اوقات بھر یاد کرتے
اور سناتے ہوں گے۔
(۱۲) آٹھویں دفتر میں جو داستانیں ہیں، ان میں سے
اکثر کا وجود اواخر انیسویں صدی کے لکھنؤ میں مقامی
داستان گویوں کا مرہون منت ہے۔

مندرجہ عمومی بیانات کو زبانی بیانیہ گوئی کی بنیادی باتوں کا جوہر قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان کے ثبوت ساری داستان امیر حمزہ میں بکھرے ہوئے ہیں۔ کچھ کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ ہم عبدالنبی فخر الزمانی کے حوالے سے سترہویں صدی کے ایران و ہند میں داستان گویوں کے طریق عمل کے بارے میں، اور مغربی مصنفین کے اقوال کی روشنی میں مشرق وسطیٰ اور شمالی افریقہ کے بارے میں بھی کچھ نتیجے نکال چکے ہیں۔ کسی بھی داستان کا مطبوعہ نسخہ اپنی نوعیت ہی کے اعتبار سے قطعیت کا انداز رکھتا ہے۔ لہٰذا اس کو دیکھ کر یہ نہیں کہا جا سکتا کہ داستان گو کے ذخیرے، یا حافظے میں اس داستان کی ایک سے زیادہ شکلیں (چھوٹی یا بڑی) رہی ہوں گی۔ لیکن داستان کی مختلف جلدیں اس باب میں ہماری کچھ رہنمائی کرتی

ہیں۔ یعنی ہمیں داستان میں تکرار کی مندرجہ ذیل صورتیں دکھائی دے جاتی ہیں:

(۱) ایک ہی وقوعے کی تکرار، لیکن ایک جگہ مفصل، اور ایک جگہ مجمل۔

(۲) ایک ہی وقوعے کا بیان، دو مختلف داستان گویوں کے یہاں، یا داستان کی دو مختلف جلدوں میں۔

(۳) دو مشابہ وقوعوں کا بیان، اور ان میں مشابہت اتنی ہو کہ صاف معلوم ہو جائے یہ اس قسم کی تکرار نہیں جس کا ذکر ایک گذشتہ باب موسوم بہ "زبانی بیانیہ (۳) حرکیات" میں ہو چکا ہے۔

سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر داستان گو نے ایک ہی وقوعے کو کم و بیش انھیں الفاظ میں دوبارہ لکھ دیا تو ایسا کیوں ہوا؟ جب ہم جانتے ہیں کہ داستان کی صفت ہی یہ ہے کہ اس میں خلاقانہ قوت کا وفور ہوتا ہے، تو داستان گو تکرار کو کام میں لائے ہی کیوں؟ ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ داستان گو بھول گیا ہو کہ میں یہ وقوعہ پہلے بیان کر چکا ہوں۔ اگر ایسا ہے، تو یہاں داستان گوئی اور داستان کی تشکیل کے بارے میں بعض مزید سوالات اٹھ سکتے ہیں۔ میں فی الحال ان سوالوں سے صرف نظر کر کے آپ کو سیدھا داستان کے اندر لئے چلتا ہوں۔ "طلسم ہوش ربا" جلد چہارم، مصنفہ محمد حسین جاہ (اول ایڈیشن، نول کشور پریس، ۱۸۹۰) کے صفحہ ۶۲۷ پر ہے:

جہانگیر وہاں سے آگے بڑھا۔ جب کچھ دور چلا، سامنے
ایک پہاڑ نظر آیا، کہ اس پر طرح طرح کی بیلیں درختوں

کی چڑھی تھیں۔ جھرنا جھرتا تھا، گھاٹیاں نہایت صاف
اس کی تھیں۔اور سر کوہ پر ایک لڑکا بیٹھا تھا کہ اس کے
ہاتھ میں ایک نے تھی، اور ناندا پانی سے بھرا ہوا سامنے
رکھا تھا۔وہ لڑکا اس نے کو پانی میں ڈال کر پھونکتا تھا کہ اس
پانی میں حباب بنتے تھے،اور وہ حباب بلند ہو کر قندیل ہو
جاتے تھے۔ اور سر کوہ پر آکر سایہ کرتے تھے۔ ہزار ہا
غبارے اڑتے نظر آتے تھے۔ یہ تماشا دیکھ کر جہانگیر نے
لوح کو دیکھا۔ اس میں لکھا تھا کہ اے سیارہ، ایں عجائبات، و
مشاہدہ کن حالات و غرائبات، لوح کو لے کر تو زیر پا
رکھ۔ اس کے رکھنے سے تو بلند ہو کر سر کوہ پر پہنچ جائے
گا۔جب وہاں تو پہنچے گا تو یہ قندیلیں تیری طرف متوجہ
ہوں گی،اور تجھ پر آکر سایہ ڈالیں گی۔ان کے سائے سے
اپنے تئیں بچانا اور اس طفل تک اپنے تئیں پہنچانا،اور اس
کو قتل کرنا۔ یہ حال لوح سے دیکھ کر جہانگیر نے لوح کو
پاؤں کے نیچے رکھا۔ اب جو دیکھا تو یہ معلوم ہوا کہ جیسے
کسی نے تلوؤں کے نیچے دے کر اور اٹھا کر بلند کر دیا۔جب
یہ سر کوہ پر جا کر پہنچا، وہ سب قندیلیں اڑتی ہوئی اس کے
اوپر آئیں اور سر پر سایہ فگن ہوئیں۔ یہ تو بے اختیار تھے،
کہ بسبب لوح کے بلند ہوئے تھے۔ان قندیلوں سے کیوں
کر بچتے؟ آخر ایک قندیل سر پر سایہ فگن ہو گئی۔ یہ اس
قندیل کے اندر بند ہو گئے،اور وہ گھٹا ٹوپ کی طرح سے

ان کے گرد سر سے پا تک ہو گئی۔ اس وقت اس طفل نے
نعرہ کیا کہ منم حباب جادو، اور لوح اور تیغہ اس نے اٹھا کر
اس حباب کے اندر ہاتھ ڈال کر لے لیا، اور اس وقت کہ
جب یہ بند ہو گئے تو لوح ان کے پاؤں کے نیچے سے نکل
گئی۔ وہ بھی اس نے لے لی اور ان کو بزور سحر خوب طرح
اس قندیل میں بند کیا اور قید کر لیا۔

اب اس عبارت کا مقابلہ اسی جلد چہارم کے صفحہ ٦٧٩ / ٦٨٠ پر مندرج عبارت سے کیجیے:

شہزادہ یہ معلوم کر کے روانہ ہوا اور ایک صحرائے سبزہ زار
میں پہنچا، کہ کوسوں تک سبزہ لہلہا رہا تھا۔ کوڑیالا رشک
لالہ کھلا تھا۔ چشمے چقر چاہیں، لبریز، بڑے موج خیز۔ پپیہے
کا مستوں سے مخاطب ہونا، پی پی کہہ کے آپ ہی جان
کھونا۔ گلوں کی سرخی، سبزہ کا لہلہانا عجب طرح کا جوبن
دکھاتا تھا۔ اس بہار بے اختیار پر دل لوٹا جاتا تھا۔ شہزادہ
قدرت خدا کا مشاہدہ کرتا ہوا قریب ایک پہاڑ کے آیا۔ اس
پہاڑ کو پھولوں سے مثل گلدستہ کے پایا۔ پہاڑ سے جھرنا
جھرتا تھا، آبشار ہوتا تھا۔ روح فرہاد کی اس پہاڑ پر نثار
تھی۔ پھولوں کی بیلیں لٹک رہی تھیں، منشی بہار نے گویا
خط طغرا تحریر کیا تھا۔ شہزادہ اس کی گھاٹیوں کو طے کر

کے قلعہء کوہ پر آیا۔ یہاں دیکھا تو چھوٹے چھوٹے درخت
یک لخت گل اور بار سے لدے ہیں۔ اور ایک طرف کو
ایک طفل حسین بصد حسن و تزئین بیٹھا ہے۔ ایک نانده
پانی سے بھرا ہوا سامنے اس کے رکھا ہے۔ اس نانده
کے اندر منہ نے کا ڈال کر پھونک رہا ہے تو اس میں سے
بلبلہ اٹھ کر قندیل ہو کر بلند ہوتا ہے۔ صدہا قندیلیں
روے ہوا پر بلند ہیں، اور وہ لڑکا ان قندیلوں کو دیکھ کر ہنستا
ہے۔ شہزادے نے جو یہ ماجرا دیکھا، اس کو بڑا تعجب ہوا کہ
یہ کیا معرکہ ہے، اور وہ تماشا بہت پسند آیا، کھڑے ہو کر
اس کو دیکھنے لگے۔ اور ایسی بے خودی ہوئی کہ لوح دیکھنے
کا مطلق خیال نہ رہا۔ اور ادھر اس لڑکے نے شہزادے کو
دیکھا تو نے سے پانی کو جلدی جلدی پھونکنے لگا کہ قندیلیں
بہت سی اٹھ کر شہزادے کی طرف چلیں۔ اب شہزادے
کو خیال آیا کہ قندیلوں کا پانی سے اٹھنا سوائے اس کے
[کچھ نہیں] کہ کچھ جادو کا شعبدہ اور ڈھکوسلا ہے۔ ایسا نہ ہو
کہ تو گرفتار سحر ہو جائے، اس لئے لوح کو دیکھا چاہیئے کہ
کہاں پانی اور کہاں قندیلیں۔ بس اس نے لوح کو دیکھا۔
اس میں نکلا کہ اے مشاہدہ کن حالات غرائبات یہ حباب
جادو ہے۔ یہ لڑکا نہیں ہے۔ تجھ کو گرفتار کر لے گی۔ نہیں
تو جا کر لوح کو اس نانده میں دکھا، تا کہ اس کا پانی غرق کر
لے۔ شہزادے نے جا کر لوح کو اس نانده میں دکھایا۔
اس وقت اس لڑکے نے شہزادے پر بہت افسوس کیا،

نارنج، ترنج لگائے، مگر بسبب لوح کے اثر پذیر[ی] نہ
ہوئی۔ اور پانی اس نالے کا مثل دریا کے ابل کر جو بڑھا تو
اس لڑکے کو اس نے اپنے میں ڈبو لیا۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ دونوں وقوعے باعتبار طلسم، اور باعتبار منظر نگاری، بالکل ایک ہیں۔ بہت سے الفاظ، بلکہ فقرے بھی مشترک ہیں۔ چھوٹا فرق یہ ہے کہ صفحہ ۶۷۹/ ۶۸۰ والی عبارت زیادہ رنگین اور منظر نگاری زیادہ دلفریب ہے، کئی فقرے زور بیان اور رنگینیٔ عبارت کے لئے بڑھائے گئے ہیں، اگرچہ نفس مضمون میں فرق نہیں آیا ہے۔ بڑا فرق یہ ہے کہ پہلی بار کے بیان میں انجام شہزادے کے مخالف ہے، اور دوسری بار کے انجام میں شہزادہ فتح مند ہوتا ہے۔

یہ بات قرین قیاس نہیں کہ جاہ نے یہ تکرار جان بوجھ کر کی ہو۔ اس بات کے لئے کوئی فن کارانہ جواز سمجھ میں نہیں آتا کہ کوئی پچاس صفحے کے اندر ایک ہی وقوعہ تقریباً انھیں الفاظ میں دوبارہ بیان ہو۔ یہ درست ہے کہ ایک کا انجام دوسرے کے متضاد ہے، لیکن داستان گو کے پاس واقعات اور مناظر کا ایسا ٹوٹا نہیں کہ وہ ایک وقوعے کو کم و بیش ہو بہو دوسری بار بیان کرے لیکن اس کا انجام بدل دے۔ تجربے کے طور پر کوئی جدید افسانہ نگار کسی مختصر افسانے میں تو یہ روا رکھ سکتا ہے، لیکن داستان کی پوری فطرت اس طرح کی تجربہ کوشی کے خلاف ہے۔ علاوہ بریں، اگر داستان گو نے یہ تکرار تجربے کے طور پر کی ہوتی تو وہ فوراً واضح کر دیتا کہ میں نے تجربۃً یا امتحاناً ایسا کیا ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں، داستان گو اور اس کے سامع / قاری میں مکمل ہم آہنگی ہوتی ہے۔ داستان گو اپنے سامع سے کچھ چھپا کر نہیں رکھتا۔ داستان میں اس شے کی کوئی جگہ نہیں جسے ہم "تجسس کا تناؤ" (the tension of suspense) کہہ سکتے ہیں۔

لہٰذا ہم یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہیں کہ جاہ سے سہو ہوا، انھوں نے یہ تکرار بھولے سے کی ہے، جان بوجھ کر نہیں۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ:

(۱) جاہ کے ذہن میں ایک ساحرہ کا تصور ہے، کہ وہ بلبلے اڑاتے ہوئے طفل حسین کی شکل میں اپنے شکاروں کو مسحور کرتی ہے۔

(۲) جاہ کے دماغ میں یہ بات پہلے سے تھی کہ جہانگیر سے متعلق اس وقوعے کے انجام دو ہیں۔ ایک میں جہانگیر قید ہو جاتا ہے اور ایک میں فتح یاب ہوتا ہے۔

(۳) جاہ کسی موقعے پر ایک انجام استعمال کرتے ہوں گے، اور کسی دیگر موقعے پر دوسرا انجام استعمال کرتے ہوں گے۔

(۴) چونکہ یہ وقوعہ داستان میں کوئی مرکزی اہمیت نہیں رکھتا، اس لئے اس کی محض بیانیاتی خوبیاں داستان گو کے لئے معنی رکھتی ہیں۔ ایک روایت وہ نسبۃً سادہ تیار کرتا ہے، اور ایک کو وہ رنگین اور مرصع کرتا ہے۔

(۵) اغلب ہے کہ وہ اول یا دوم روایت کو سامعین کے مزاج، یا اپنی سہولت، کے اعتبار سے سناتا ہو۔ مثلاً پوری داستان جہانگیر کی ایک روایت اس کے

ذہن میں ایسی ہوگی جس میں جہانگیر کو اثنائے راہ میں کثیر تعداد میں مشکلات اور شکستوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے، اور دوسری روایت کی رو سے جہانگیر کی راہ نسبۃً آسان ہوگی۔

اب ہم اسی ''طلسم ہوشربا'' جلد چہارم سے ایک اور مثال دیکھتے ہیں۔ یہاں وقوعہ کئی صفحات پر پھیلا ہوا ہے، اور اسی اعتبار سے، وہ گذشتہ مثال کے مقابلے میں پیچیدہ تر بھی ہے۔ پہلا وقوعہ صفحہ ۷۸۸ سے صفحہ ۸۰۷ تک پھیلا ہوا ہے۔ دوسرا اس کے مقابلے میں بہت مختصر ہے اور صفحات ۹۱۴ تا ۹۲۰ کو محیط ہے۔ میں دونوں میں سے شروع کی کچھ عبارتیں منتخب کر کے پیش کرتا ہوں۔

اقتباس از صفحہ ۷۸۸

رعد اور برق جادو اپنے خیمے سے جو صبح کو نکلے تو یہ بھی مہرخ کو ڈھونڈتے ہوئے روانہ ہوئے۔ اور جب صحرا میں پہنچے تو انھوں نے دیکھا کہ ایک آسمان سیاہ زمین پر جھکا ہوا نظر آتا ہے اور آواز ظلمات آسمان سحر کی ایسی آتی ہے کہ وہ کہہ رہا ہے کہ اے مہرخ، میں بحکم افراسیاب تم سب کو اس ایک آن واحد میں ٹھکرا کر مار لوں گا۔ جب نام مہرخ کا رعد اور برق جادو نے سنا، از بس کہ حالت عشق کی مہرخ اور عمرو سے ان کو ہے، بس بے ساختہ رعد

اور برق جادو نے اپنا سحر کیا، یعنی ایک ابر نمایاں ہوا، اور
برق چمک کر، کڑکڑا کے آسمان سحر پر گری کہ ظلمات
آسمان سحر کے دو ٹکڑے ہوئے اور وہ لاشہ سامنے عمر اور
مہرخ کے گرا۔ آوازیں مہیب آئیں کشتی مرا نام من
ظلمات آسمان سحر جادو بود۔ اور وہ تاریکی سب دفع ہوئی۔

اقتباس از صفحہ ۹۱۴

ایک درّہ پہاڑ پر دیکھا کہ آسمان سیاہ زمین پر نظر آتا ہے، اور
آواز ظلمات آسمان سحر کی آتی ہے کہ اے مہرخ تم سب کو
دو گھڑی میں ٹکرا کر مار ڈالوں گا، بحکم افراسیاب۔ جب کہ
نام مہرخ کا رعد اور برق جادو نے سنا، از بس کہ ایک حالت
عشق کی ملکہ مہرخ سے، اور رعد و برق جادو سے قدیم تھی،
اور عمرو سے وہ ربط و محبت ہے کہ جس کا حد و حساب نہیں،
بے ساختہ رعد و برق جادو نے اپنا سحر کر کے ایک طرف
سے ایک ابر نمایاں کیا، اور ایک طرف سے کڑک کر بجلی
اس آسمان پر گری کہ ظلمات آسمان سحر کے دو ٹکڑے
ہوئے۔ اور وہ لاشہ سامنے عمرو و مہرخ کے گرا اور آواز
دار و گیر کی بلند ہوئی کہ کشتی مرا ظلمات آسمان سحر بود۔ وہ
تاریکی سب رفع ہو گئی۔

اقتباس از صفحہ۷۹۰

ملکہ براں شمشیر زن وہاں پہنچی کہ جہاں عقاب خیمہ زن تھا،اور سحر کر کے دانے ماش کے زمین پر پھینکے۔ عمرو بھی وہاں جا پہنچا تھا۔ اس نے دیکھا کہ ایک غول جانوروں کا پیدا ہوا کہ جسم تو سب جانوروں کا زمرد کا تھا،اور چہرہ لال کا، یاقوت رنگ۔ اور ایک طرف سے ایک پنجہ پیدا ہوا کہ اس کے پنجے میں ایک چھپی نہایت پر تکلف تھی۔ پس وہ چھپی اس پنجے نے ہلائی اور غول جانوروں کا عقاب جادو کے لشکر پر گرا،اور جس ساحر کے سر پر وہ لال جا بیٹھا، بھیجا کھا گیا۔ قریب دو لاکھ جادوگروں کے عقاب کا مارا گیا۔

اقتباس از صفحہ۹۱۵

ملکہ براں شمشیر زن وہاں پہنچی،اور کچھ سحر کر کے دانے ماش کے زمین پر مارے۔ عمرو نے دیکھا کہ غول جانوروں کا پیدا ہوا۔ چشم تو جانوروں کی زمرد کی ہے،اور چہرہ لال کا، یاقوت رنگ۔ اور ایک طرف سے ایک پنجہ پیدا ہوا۔ وہ پنجہ ایک چھپی نہایت پر تکلف لئے تھا۔ اس نے وہ چھپی ہلائی۔ جانوروں کا غول عقاب جادو کے لشکر پر گرا،اور جس ساحر کے سر پر وہ لال جا بیٹھا، بھیجا کھا گیا۔ قریب دو لاکھ جادو گروں کے عقاب جادو کے لشکر سے مارا گیا۔

اقتباس از صفحہ ۷۹۱

عمرو و برق فرنگی وغیرہ جو بارگاہ میں مع ملکہ براں بیٹھے تھے، انھوں نے دیکھا کہ روے ہوا پر تاریکی نمود ہے، اور چادر ظلمات چہار طرف سے اندھیری گھر کے چھا گئی ہے۔ عمرو گھبرا کے گلیم اوڑھ کر بھاگا۔ یہ تو غائب ہو گیا، اور برق فرنگی بھی ایک سمت دامان کوہستان میں جا کر پوشیدہ ہوا۔ لیکن لشکر براں اور مہر پر چادر ظلمات چھا گئی۔ سب جادوگروں نے دیکھا کہ ایک فیل مست بہت بڑا اور اس کے پیچھے بہت سے ہاتھی آتے ہیں۔ اور ان ہاتھیوں نے آکر چار طرف سے خیمہ ملکہ براں کا گھیر لیا۔ یہ معلوم ہوتا تھا پہاڑ خیمے کو گھیرے ہوئے ہیں۔ اس وقت عمرو نے برق فرنگی سے کہا کہ اے فرزند، ملکہ براں کا کوئی کفیل حال نہیں، چلو کچھ تدبیر کریں، ورنہ سب قید ہو چکے ہیں۔ یہ کہہ کر عمرو وہاں سے مہرخ کی بارگاہ میں آیا۔ وہاں جو دیکھا تو برق چشمک زن رو رہی ہے۔ عمرو نے پوچھا کہ یہ کیا ماجرا ہے۔ برق چشمک زن نے کہا کہ خواجہ، میں اس واسطے روتی ہوں کہ ظلمات فیل دنداں کسی کے ہاتھ سے نہ مارا جائے گا۔ اس کی موت ہی نہیں۔ مگر ایک معشوق افراسیاب ہے، سیمین گلنار پوش، اگر وہ ہوتی تو یہ مارا جاتا۔ اور شاید کہ ملک کوکب روشن ضمیر کے سحر سے،

کہ وہ بادشاہ طلسم نور افشاں ہے، یہ مارا جائے۔ عمرو نے
کہا کہ اے ملکہ برق، ہم اس کو انشاءاللہ قتل کریں گے۔ یہ
کہہ کر اٹھ کھڑا ہوا اور سمت صحرا چلا۔ جب چند قدم چلا،
دیکھا کہ سامنے انھیں ہاتھیوں میں سے ایک مست ہاتھی
سامنے عمرو کے جھومتا ہوا آتا ہے۔ بس عمرو کو دیکھ کر وہ
ہاتھی انسان کی زبان میں یہ عبارت فصیح گویا ہوا کہ اے
عمرو، کیا مقدور تیرا کہ جو تو ظلمات تک پہنچ سکے۔

اقتباس از صفحہ ۹۱۵/ ۹۱۶

وہاں جو عمرو، برق فرنگی وغیرہ بارگاہ میں مع ملکہ براں
بیٹھے تھے، انھوں نے دیکھا کہ آسمان پر تاریکی سی نمود
ہے، اور چار طرف سے اندھیری جھکی ہے۔ عمرو تو گھبرا کر
گلیم اوڑھ کر بھاگا، اور برق فرنگی بھی ایک سمت دامان کوہ
میں جا کر چھپا۔ لیکن لشکر پر براں اور مہرخ کے دیکھا کہ
چادر ظلمات پھیل گئی۔ اور سب جادوگروں نے دیکھا کہ
ایک سمت ہاتھی بہت بڑا ہے، اس کے پیچھے بہت سے ہاتھی
ہیں۔ انھوں نے آ کر چار طرف سے خیمہ ملکہ براں وغیرہ
کا گھیر لیا۔ عمرو نے برق فرنگی کے پاس جا کر کہا کہ بیٹا،
سب قید ہو گئے۔ چلو کچھ تدبیر کریں۔ یہ کہہ کر عمر مہرخ
کی بارگاہ میں آیا، برق چشمک زن کو روتے ہوئے دیکھا۔

> عمرو نے پوچھا کہ یہ کیا ماجرا ہے؟ برق چشمک زن نے کہا، ظلمات فیل دنداں کسی سے نہ مرے گا۔ مگر ایک معشوق افراسیاب کی ہے، اس کے ہاتھ اس کی موت ہے۔ یا سحر ملک کوکب روشن ضمیر کا ہو تو مارا جائے۔ عمرو نے کہا کہ اے برق چشمک زن، انشاء اللہ ہم اس کو ماریں گے۔ یہ کہہ کر اٹھ کھڑا ہوا اور سمت صحرا چلا۔ چند قدم چلا تھا کہ دیکھا سامنے انھیں میں سے ایک ہاتھی مست جھومتا چلا آتا ہے، اور وہ عمرو کو دیکھ کر کہنے لگا کہ اے عمرو، کیا مقدور تیرا جو تو ظلمات تک پہنچ سکے۔

ظاہر ہے کہ یہ لفظ بہ لفظ تطابق اتفاقیہ نہیں ہو سکتا۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ تکرار اس قسم کی نہیں، جیسی کہ صفحات ۶۲۷ اور ۶۷۹ / ۶۸۰ پر ہے۔ وہاں تو ایک معمولی سا وقوعہ، بلکہ منظر ہے، اور ہم فرض کر سکتے ہیں کہ شاید کوئی اتفاق ہو ہی گیا ہو۔ لیکن یہاں تو خاصے پیچیدہ واقعات کے سلسلے ہیں، اور دونوں جگہ ان کی ترتیب ایک ہے، الفاظ ایک ہیں۔ جاہ نے "طلسم ہوشربا" جلد سوم کے آخر میں لکھا ہے کہ میں نے یہ ساری جلد قلم برداشتہ لکھی ہے، مسودے کو چھپنے سے پہلے دوبارہ دیکھا بھی نہیں۔ یہ بیان اس جلد (چہارم) کے لئے یقیناً صحیح معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اہم بات، جو تکرار کی ان مثالوں سے پیدا ہوتی ہے، وہ یہ ہے کہ جاہ نے (اور شاید دوسرے داستان گویوں نے بھی) زبانی یاد کی ہوئی اور لکھی ہوئی داستان میں کوئی فرق نہیں کیا۔ انھوں نے اپنے حافظے کے خزانے کو ٹٹولا، اور جو کچھ وہاں پایا اسے (شاید کچھ کم بیش کر کے) سپرد قلم کیا۔ چوتھی جلد لکھتے وقت جاہ کو پریشان خیالی شاید زیادہ تھی، اس لئے ان سے مندرجہ بالا تکراریں سرزد ہو گئیں۔ یہ تو بہر

حال ثابت ہے کہ جاہ (اور شاید دوسرے داستان گویوں) کے ذہن میں ایک داستان، یا ایک وقوعے، کے کئی روپ محفوظ رہتے تھے۔

اب ایک مثال اس کی دیکھتے ہیں کہ دو داستان گویوں نے ایک ہی وقوعے کو کس طرح بیان کیا ہے۔ بادشاہ اسلامیان، قباد بن حمزہ کا اپنی ہی بارگاہ میں قتل داستان امیر حمزہ کے غیر معمولی واقعات میں سے ہے۔ یہ صرف اس لئے غیر معمولی نہیں ہے کہ مرنے والا افواج اسلامیان کا بادشاہ اور بڑے کر و فر کا مالک ہے، اور ایسے بادشاہ کا اپنی ہی بارگاہ میں قتل ہونا حیرت خیز بھی ہے اور افسوس انگیز بھی۔ اہم ترین بات یہ ہے کہ قباد کی موت واحد موت ہے جسے داستان کی ہر روایت میں بڑے اہتمام سے بیان کیا گیا ہے۔ داستان کے عام انداز کا ذکر ہم کر چکے ہیں کہ داستان کی دنیا میں موت کوئی ایسا واقعہ نہیں جس کی روداد میں الفاظ یا زور بیان صرف کیا جائے۔ لیکن اس کے بر خلاف قباد کی موت کا حال ہمیشہ بڑی تفصیل سے بیان کیا گیا ہے، گویا داستان یہاں خود اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ یہ واقعہ کچھ الگ ہی طور سے بیان ہو۔

تاریخی ترتیب کے لحاظ سے قباد کی موت سب سے پہلے "نوشیرواں نامہ" جلد دوم میں واقع ہوتی ہے۔ لیکن "ہومان نامہ" کو بھی "نوشیرواں نامہ" کا ایک جز قرار دیا جاتا ہے اور اس میں مندرج داستانوں کو "متعلقات نوشیرواں نامہ" کہتے ہیں۔ اس طرح "نوشیرواں" اور "ہومان" میں بعض اہم واقعات پر مبنی داستانیں مشترک ہیں۔ انھیں میں سے ایک واقعہ قباد کی موت کا بھی ہے۔ خوش قسمتی سے "ہومان" اور "نوشیرواں" الگ الگ داستان گویوں کے قلم کی مرہون ہیں، اس لئے اگر ان داستانوں میں قباد کی موت کے بیان کا مطالعہ کیا جائے تو تقابل کا پورا لطف اور فائدہ حاصل ہوگا۔ پہلے ہم "ہومان نامہ" کو اٹھاتے ہیں۔ اس کی اول اشاعت "نوشیرواں" جلد دوم کے بعد ہوئی۔ لہٰذا اس کے مصنف / داستان گو احمد حسین قمر نے قتل قباد کی جو روایت بیان کی ہے، اس پر تصدق حسین کے اثر کا امکان تھا، لیکن ایسا ہوا نہیں۔

"ہومان نامہ"، مصنفہ احمد حسین قمر، مطبوعہ نول کشور پریس، لکھنو،۱۹۰۱، کے صفحہ ۶۹۱ سے ہمارا اقتباس شروع ہوتا ہے:

> [۶۹۱] قباد نے ملکہ [ماہ مغربی] کو گلے سے لگا لیا... مگر نہیں معلوم کیا باعث ہے کہ ملکہ کا دل بھرا آتا ہے۔ فرمایا، اے شہریار ایک خوف ہے۔ ایسا نہ ہو کہ اس وجہ میں فراق ہو، یعنی کوئی معشوق قبضے میں آئے اور آپ مجھے فراموش کر دیں۔ قباد نے کہا، اے ملکہء عالم، یہ دل سے اپنے دور رکھو... مگر البتہ قضا سے سب ناچار ہیں۔ اس جدائی کا کوئی علاج نہیں۔ ملکہ رونے لگیں... بوقت سحر قباد اٹھے۔ ملکہ تو آرام کرتی رہیں، قباد شہریار حمام میں آئے۔ کئی دن کے جاگے ہوئے تھے، نہا کر جو نکلے، چہرہ مثل آفتاب چمکا۔ آئینہ خانے میں اپنے جمال کو دیکھ کر محو ہو گئے۔ دل سے کہتے ہیں، مقام افسوس ہے کہ یہ صورت ایک دن خاک میں مل جائے گی۔ اے قباد، اس سلطنت میں تم سے بڑے بڑے ظلم ہوئے۔ وہ عادل پوچھے گا تو کیا جواب دو گے؟ یہ سوچ کر آئینہ خانے سے حیران و پریشان روتے ہوئے نکلے... صاحب قراں نے آ کے گلے سے لگایا۔ فرمایا، کیوں اے نور نظر کیا خواہش ہے، کاہے کی کاہش ہے... قباد شہریار نے عرض کی... مجھے بادشاہت سے معاف فرمایئے۔ مجھے [۶۹۲] اپنی زندگی زیادہ نہیں

معلوم ہوتی۔ایک جلسہ مقرر کیجئے اور شربت بنوایئے،
میں سب کو شربت خود پلاؤں اور خطا اپنی معاف کراؤں۔
شاید پروردگار بھی معاف کردے... صاحب قران زماں
قباد کو سمجھاتے ہوئے بارگاہ سلیمانی میں آئے... قباد نے
کہا کہ میں اب کھانا نہ کھاؤں گا، کوئی آرام نہ کروں
گا۔[۲۹۳] میرے دل کا غم اب کسی طرح نہ جائے گا۔
جب تک کہ سب سے خطا معاف نہ کراؤں گا، تب تک
مجھ کو آرام نہ آئے گا... گلیم گوش [لشکر نوشیرواں کا
عیار]... دل میں کہتا ہے، دیکھئے آج کیا ہوتا ہے، قباد بہت
گھبرائے ہوئے ہیں... اگر بن پڑا تو صاحب قراں کو قتل
کروں گا، کون روکنے والا ہے... صاحب قران زماں نے
افسران فوج کو بھی جمع کیا۔ سائیس تک آکر بیٹھے۔ قباد
نے اول جام شربت لبریز کیا، امیر کے سامنے لے کر
آئے۔ عرض کی کہ قبلہ وکعبہ میری خطا معاف فرمایئے،
مجھ کو ثابت ہوتا ہے کہ اجل بہت قریب ہے۔ صاحب
قراں چیخ مار کر روئے...[۲۹۴] رورو کر جواب دیا کہ
اے نور نظر موت کا دروازہ کھلا ہے، ہر شخص مرنے والا
ہے۔ مگر بیٹا کوئی حال اجل کا نہیں جانتا کہ کس وقت
موت آئے گی... قباد نے عرض کی... میں حمام کر کے
آئینہ خانے میں گیا... اپنا جمال دیکھ کر مبہوت ہو گیا۔ یہ
تصور بندھا کہ یہ صورت ایک دن خواب میں مل جائے

گی... ہو سکتا ہے کہ اجل آج ہی آجائے... کوئی شاعر کہتا ہے [١٦ شعروں کی مثنوی]۔ قباد یہ اشعار پڑھ کر رونے لگے۔ صاحب قراں بھی بے قرار ہو کر رو رہے ہیں۔ فرماتے ہیں کہ اے نور نظر شعرا کے کلام کا کیا اعتبار ہے۔ ان کے مضامین پر خیال کرنا سراسر بے کار ہے۔ شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں۔ خواہ مذہب رہے خواہ جائے، جو مضمون سامنے آگیا وہ نظم کر دیا۔ پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا اس کے اعتبار نہ کرے...[٦٩٥] شعرا کے قول کا اعتبار نہیں، جو کچھ چاہتے ہیں وہ کہہ دیتے ہیں... قباد نے صاحب قراں سے خطا معاف کرا کے آ کے پھر جام بھرا، قریب لندھور کے آئے۔ لندھور اٹھ کھڑے ہوئے، قدموں سے لپٹ گئے۔[قباد یکے بعد دیگرے تمام سرداران حمزہ سے قصور معاف کراتا ہے۔]... [٦٩٧] ملکہ [مہر نگار، قباد کی ماں] فرماتی ہیں صاحبو یہ تو بتاؤ میرے حضور عالم کو کیا ہو گیا، کیسے کلمات نامبارک فرماتے ہیں... صاحب قراں نے... فرمایا کہ اے ملکۂ عالم...[٦٩٨] کیا بیان کروں قباد کے دل پر کیا غم والم ہیں۔ اپنی بات پر اڑے ہوئے ہیں۔ کل لشکر کے سائیس تک جمع ہیں، ہر ایک سے خطا معاف کرا رہے ہیں... استادان سخنور نے اس داستان حیرت بیان کو یوں

تحریر فرمایا ہے کہ شام تک قباد نے سب کو شربت
پلایا... اور خطا معاف کرائی... آخر میں سب کے گلیم
گوش بیٹھا ہوا تھا، قباد اس کے قریب آئے اور جام دے
کر فرمایا کہ اے گلیم گوش جو کچھ خطا ہوئی ہو اس کو معاف
کر... اس نے بھی جام پیا... مگر دل میں پیش بندیاں کر
رہا ہے، کہتا ہے کہ اے گلیم گوش، آج قباد نے بڑی
مشقت کی۔ آخر تھک کر جہاں جاویں گے، ان کی فکر
کروں گا۔ مگر قباد سب کو شربت پلا کر ایسے تھکے کہ تخت
پر آکے لیٹے، اور عمرو نے طلایہ دار مقرر کیے... گلیم
گوش طلایہ پھر رہا ہے... [۶۹۹] جب پھرتے پھرتے لشکر
میں سناٹا ہوا، دو پہر شب گذری، گلیم گوش پھرتا ہوا آیا،
بارگاہ میں گھس گیا۔ سیڑھیوں پر قدم رکھ کر تخت پر
چڑھا۔ ہر چند خنجر ہاتھ میں ہے، مگر کانپ رہا ہے۔ دل میں
کہتا ہے کہ اے گلیم گوش، کیا کروں، حقیقت میں یہ جان
لشکر اسلام ہے۔ پشتارہ باندھ کر نہ لے جاسکوں گا۔ آخر
سوچتے سوچتے خنجر برہنہ ہاتھ میں لے کر قریب آیا۔
اگرچہ ہاتھ اس کا کانپ رہا ہے، مگر بوسہ گاہ مہر نگار پر خنجر
رکھا۔ خنجر اس قدر رواں تھا کہ سر قباد کا کٹ گیا۔ سر کاٹ
کر اس نے رومال میں باندھا، لاشہء خون آلود چھوڑ کر
بھاگا... یہاں صاحب قران زماں نے مہر نگار کو خبر دی
کہ قباد تخت پر سو گئے۔ میں چوکیاں مقرر کر آیا ہوں، کیا

مجال کسی کی ہے کہ آ سکے... مہر نگار... دن بھر کی تھکی ہوئی تھیں، فوراً لیٹتے ہی سو گئیں... عالم خواب میں دیکھا کہ قباد شہر یار دریائے خون میں غوطے مار رہے ہیں۔ گھبرا کر روتی ہوئی اٹھیں... گرتی پڑتی قریب بارگاہ پہنچیں۔ پردہ اٹھا کر اندر آئیں، دیکھا بارگاہ میں اندھیرا ہے... ہاتھ سے ٹٹولتی ہوئی چلیں۔ جب قریب تخت پہنچیں، ہاتھ بڑھائے، خون میں قباد کے پڑے، پکار کر کہا "یا صاحب قراں، میں نے ابھی تک قباد کو نہیں پایا مگر ہاتھ خون میں بھر گئے ہیں۔ برائے خدا روشنی منگاؤ۔"... صاحب قراں مشعل ہاتھ میں لے کر اندر بارگاہ کے آئے۔ اب مہر نگار نے وہ حال دیکھا... کہ قباد تڑپتے ہوئے تخت سے گرے ہیں، مگر سر ندارد... صاحب قراں ہائے فرزند کہہ کر گرے، خون میں قباد شہر یار کے لوٹنے لگے... [۷۰۰] عمرو نے آکر دیکھا، اپنے آپ کو نقش پا پر گرا دیا، پکار کر کہا کہ بے حیا گلیم گوش کہاں گیا؟ اسی کا پیترا معلوم ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا عبارت کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں کسی ایسی تفصیل سے گریز نہیں کیا ہے جو "درد انگیز" ہو گیا۔ تمام اہم کرداروں کو رونے پیٹنے پر مائل دکھایا گیا ہے۔ یعنی داستان گو نے ان باتوں کو زیادہ اہمیت دی ہے جنھیں ذاکروں اور نثاروں کی اصطلاح میں "مبکی گوشے" کہا جاتا ہے، یعنی بیان کے وہ موقعے جو سامعین کے لئے رقت

آور ہوں۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ احمد حسین قمر یہاں ذاکری اور نثاری کی روایت کو داستان گوئی میں در آنے دیا ہے۔ یا ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ ساری داستان میں ایسا اور کوئی واقعہ نہیں کہ اسلامیوں کا اتنا بڑا شخص مارا جائے، اور وہ بھی اپنی ہی بارگاہ میں۔ لیکن یہ استدلال کچھ بہت دور تک ہمارا ساتھ دیتا نہیں۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ امیر حمزہ کی گرفتاری اور عقابین پر ان کا معلق کیا جانا، ان کا اندھا ہو جانا، جیسے مہتم بالشان واقعات کو داستان گو نے اس قدر تفصیل سے نہیں بیان کیا ہے، چہ جائے کہ اس نے اس میں مبکی گوشے تلاش کئے ہوں۔ امیر حمزہ کی موت، اور عمرو کی بھی موت "لعل نامہ" میں بہت سرسری بیان کی گئی ہے۔ عمرو کے بارے میں معلوم ہے کہ اسے موت نہ آئے گی جب تک کہ وہ خود تین بار اپنی موت نہ طلب کرے۔ اس میں تفصیل اور جزئیات نگاری اور ڈرامائی انداز بیان کے دریا بہا دینے کی گنجائش تھی۔ لیکن تصدق حسین نے "لعل نامہ" جلد دوم، مطبوعہ نولکشور پریس لکھنؤ، ۱۹۱۷، صفحہ ۱۰۰۹/ ۱۰۱۰ پر یوں لکھ کر اکتفا کی ہے:

> [۱۰۰۹، اس سے پہلے صفحہ ۱۰۰۶ پر نہایت روا روی میں عمرو دو بار اپنی موت مانگ چکا ہے] خواجہ طرف خانۂ کعبہ کے اسی روز روانہ ہوئے۔ جب شہر پناہ مصر کے باہر آئے، دیکھا قریب شہر پناہ کے قبر کھد رہی ہے۔ خواجہ نے قریب پہنچ کر احوال دریافت کیا کہ یہ قبر کس کے واسطے تیار ہو رہی ہے۔ لوگوں نے جواب دیا کہ خواجہ عمرو نامدار کے لئے یہ قبر جدید تیار ہوتی ہے۔ خواجہ عمرو نے جو یہ بات سنی، فوراً وہاں سے فرار کیا۔ قریب بغداد شہر کے پہنچے۔ جیسے ہی شہر مذکور میں داخل ہوئے، ایک بلندی پر

کچھ لوگ نظر آئے۔ خواجہ عمرو وہاں گئے، دیکھا ایک قبر کھدی ہوئی تیار ہے۔ خواجہ نے وہاں بھی لوگوں سے دریافت کیا کہ یہ قبر کس کی ہے؟ سب نے جواب دیا کہ یہ قبر خواجہ عمرو نامدار کے واسطے تیار کی گئی ہے۔ خواجہ یہ بات سنتے ہی وہاں سے بھی فرار ہوئے، سرحد روم میں پہنچے۔[١٠١٠] قریب شہر پناہ کے پہنچے [تھے] کہ ایک قبر کھدی ہوئی نظر آئی۔ خواجہ قریب آئے، دیکھا قبر کے اندر ایک لعل بے بہا پڑا ہے، اور قریب قبر کے دو آدمی ضعیف بیٹھے ہیں۔ خواجہ نے ان لوگوں سے پوچھا کہ یہ کس کے واسطے بنائی گئی ہے؟ ان لوگوں نے جواب دیا، یہ قبر خواجہ عمرو کے لئے بنی ہے۔ خواجہ نے چاہا وہاں سے بھی فرار کریں، مگر لعل بے بہا کا خیال آیا۔ خواجہ نے ان دونوں آدمیوں سے کہا کہ خواجہ مرد طویل القامت ہیں، میرے بالکل ہم قد ہیں، مجھ سے دوستی بھی زیادہ ہے۔ میں اس قبر میں لیٹ کے دیکھوں کہ قبر میرے دوست کے لئے تنگ تو نہیں ہے۔ ان لوگوں نے کہا، آپ کو اختیار ہے۔ خواجہ اس حیلے سے قبر کے اندر آئے۔ ان بزرگوں کے دکھانے کے لئے لیٹے تھے کہ قبر بند ہوگئی۔ بعض صاحبان دفتر نے یہ بھی لکھا ہے کہ خواجہ نے بغداد میں وفات پائی ہے۔ واللہ اعلم بالصواب۔

تحریری بیان کے اصولوں پر یہ عبارت بھلے ہی پوری نہ اترے، لیکن زبانی بیانیہ کے حساب سے تو یہ غیر معمولی ہے۔ کیا لہجے کا ٹھنڈا پن اور غیر جذباتیت، کیا لطیف مزاح، کیا فضول جزئیات سے پرہیز، کیا عمرو عیار کی چالاکی اور لالچی پن کا دوٹوک بیان، کیا تکرار سے فائدہ اٹھانا، اور کیا آخر میں بات کو پھر بھی گول مول چھوڑ دینا، ہر لحاظ سے یہ عبارت شاہکار ہے۔ لیکن اس میں کوئی خوف انگیزی یا درد انگیزی نہیں ہے۔ ہر چیز روزمرہ کی سطح پر ہے۔ وہ دو بوڑھے بھی عجب دلچسپ ہیں۔ وہاں قبر پر وہ کیوں بیٹھے ہیں، کیا کر رہے ہیں، کچھ پتہ نہیں چلتا۔ شاید موت کا فرشتہ اور اس کا کوئی نائب ہو۔ شاید وہ انسان ہی ہوں، لیکن قضاو قدر کی طرف سے اس لئے مقرر ہوں کہ اگر عمرو کو لعل کی لوبھ نہ پیدا ہو، اور وہ راہ فرار اختیار کرنا چاہے، تو اسے پکڑ کر قبر میں لٹا دیں۔

تصدق حسین کے ہلکے پھلکے انداز کے برخلاف احمد حسین قمر کی تحریر میں اثر انگیزی کی کوشش نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں ڈراما بہت ہے، بلکہ کہہ سکتے ہیں ضرورت سے زیادہ ہے۔ لیکن زبانی بیان کے لئے نامناسب نہیں۔ تصدق حسین کے تقریباً بے پروا، آسان رو بیان کے مقابلے میں احمد حسین قمر میں اتھلی ندی کا ابال نظر آتا ہے۔ وہ خواہ مخواہ کے قافیے ٹھونس دیتے ہیں، زور بیان کی غرض سے غیر ضروری مبالغے سے کام لیتے ہیں، اس قدر لفاظی کرتے ہیں کہ ان کی عبارت میں کہیں کہیں اوچھاپن محسوس ہوتا ہے۔ میں نے اقتباس یوں ترتیب دیا ہے کہ مندرجہ بالا عیوب (یا صفات) چھپ گئے ہیں۔ ورنہ اگر کئی صفحات پر محیط اس وقوعے کو از اول تا آخر نقل کرتا تو آج کے قاری کو الجھن ہوتی۔ پوری داستان کی ضخامت کئی سو صفحات ہے، لہٰذا طول بیانی کا انداز وہاں کھپ جاتا ہے۔ چھوٹے سے اقتباس میں ڈھیلاپن، اوچھاپن، غیر ضروری، بلکہ نامناسب، قافیہ پیمائی، یہ سب بہت نمایاں ہو جاتے ہیں۔ لیکن زبانی بیانیہ ان باتوں کو بخوشی قبول کر لیتا ہے، یہ بات آگے چل کر واضح کروں گا۔

اب شیخ تصدق حسین کے یہاں قباد شہریار کی موت کا بیان ملاحظہ ہو۔ ''نوشیرواں نامہ''، جلد دوم، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ، ۱۹۱۵ کے صفحہ ۳۴۸ پر ہے:

ایک روز شہریار والا نژاد نے بارگاہ سلیمانی میں بیٹھ کر امیر سے فرمایا کہ یا صاحب قراں، حیات مستعار کا کچھ اعتبار نہیں۔ آج ہمارا جی چاہتا ہے کہ ساقی گری کریں۔ امیر نے عرض کی کہ خوشا نصیب ہم لوگوں کے کہ حضور اپنے دست حق پرست سے شراب پلائیں۔ الغرض قباد شہریار جام و صراحی لے کر اٹھے اور مصروف ساقی گری ہوئے۔ تمام اہالیان بارگاہ کو شراب پلائی اور خود بھی خوب پی۔ جب سب مدہوش ہوئے، بادشاہ نے دربار برخاست کیا۔ سب اپنی آرام گاہ میں گئے، لیکن بہ سبب زیادتی نشہ کے مزاج میں بادشاہ کے ربودگی پیدا ہو گئی تھی۔ لہٰذا وہیں تخت حکمرانی پر استراحت فرمائی۔ یہ ملعون [گلیم گوش عیار] اول ہی سے رنگ محفل دیکھ کر کمین میں ہو رہا تھا۔ جب شہریار والا نژاد کی نفیر خواب بلند ہوئی، گلیم گوش کمین گاہ سے نکلا اور چار طرف بے ہوشی اڑا دی، کہ جو پرستار وہاں مصروف خدمت تھے، سب بے ہوش ہو گئے۔ یہ مردود ازلی... تخت پر آیا، خنجر کھینچ کر چاہا کہ سر اس سرور کا جدا کرے۔ مگر ہاتھ میں رعشہ، بلکہ تمام اندام میں لرزہ پڑ گیا... پھر دل کو مضبوط کر کے تخت پر گیا، اور

بے ہوشی قاتل اس اظلم نے نے کے وسیلے سے دماغ میں پہنچائی۔ فوراً قباد کو چھینک آئی۔اس نے گیسوے مشکیں اپنے دست نجس میں پکڑ کر خنجر سے سر اس سردار کا جدا کیا اور رومال میں باندھ کر طرف مدائن کے روانہ ہوا... ملکہ مہر نگار... [نے] عالم خواب میں دیکھا میرا فرزند دریاے خون میں ہاتھ پاؤں مار رہا ہے... ملکہ... ایسی گھبرائی کہ بیدار ہو گئی اور تنہا بارگاہ سلیمانی میں پہنچی۔ دیکھا کہ سناٹا پڑا ہوا ہے، شمعیں گل ہیں... قریب تخت قباد کے آئی۔ قسمت نے بیٹے کی لاش ماں کو دکھائی۔ آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھنے لگی تو قباد کو بے سر پایا۔ لاشہ خون میں نہایا دیکھ کر آنکھوں کے نیچے اندھیرا آیا۔ بیتابانہ، ماں نے اپنے تئیں لاش پسر پر گرایا، نعرہ، آہ کر کے غش کر گئی۔ جیتے جی مر گئی... پھر تو شور قیامت برپا ہوا... صاحب قراں گھبرا کر بارگاہ کی طرف دوڑے۔ آکر جو دیکھا تو عیاذاً باللہ۔ قریب تھا کہ کلیجا منھ کی راہ سے نکل آئے۔ہائے کر کے امیر بھی گرے اور بے ہوش ہو گئے... عمر نے جو آ کے قباد کو نہ پایا، سب سے زیادہ رویا پیٹا چلایا... چہار جانب لوگ قاتل کی تلاش میں روانہ ہوئے... مگر گلیم گوش کو لشکر میں نہ پایا۔ یقین ہوا یہ حرکت اسی ملعون کی ہے۔

یہ ساری عبارت "نوشیرواں نامہ" جلد دوم کے ایک صفحے پر مرقوم ہے، اور اس میں سے بھی میں نے بہت کچھ حذف کر دیا ہے۔ اس کے برخلاف، احمد حسین قمر کا اقتباس میں نے نو صفحوں میں سے نکالا ہے۔ تصدق حسین کے بیان میں روانی کچھ کم نہیں، اور قافیے کا بھی التزام بعض جگہ نہایت خوبی سے کیا گیا ہے (سراس سرور کا/سراس سردار کا/آئی، دکھائی/پایا، آیا، گرایا، وغیرہ)۔ ان قوافی میں خوبی یہ ہے کہ معنی میں ہارج نہیں ہوتے، اور بے ساختہ لائے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس عبارت کی سب سے بڑی صفت اس کا ٹھنڈا پن، اور مبالغے سے حتی الامکان گریز ہے۔ قباد نشے میں چور ہو جاتا ہے تو اس کے لئے "ربودگی" جیسا لطیف اور اشاراتی لفظ لانا، اور پھر قباد کے خراٹوں کا برملا ذکر، قاتل کے لئے "مردود ازلی" اور اس کے ہاتھوں کے لئے "دست نجس" جیسے گھریلو فقروں کا استعمال، یہ سب اس بات کا ثبوت ہیں کہ اس داستان گو کا طریق کار (کم سے کم اس جگہ پر) بات کو اس طرح ادا کرنا ہے کہ واقعے کی ثقالت باقی رہے، لیکن انداز سہل نویسی کا ہو۔

تصدق حسین کے برخلاف احمد حسین قمر مبالغے اور اشتداد اور جزئیات نگاری کا کوئی موقعہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ قباد کو موت کی پیش اندیشی (premonition) ہے، اور قمر اس بات سے ہر ممکن تفصیل اور درد انگیزی نچوڑ لیتے ہیں، جب کہ تصدق حسین اسے صرف ایک سرسری سے فقرے تک محدود رکھتے ہیں۔ لیکن جزئیات سے شغف کے باعث احمد حسین قمر کی رسائی بعض ایسی چیزوں تک بھی ہو جاتی ہے جہاں تک تصدق حسین کا ذہن نہیں جا سکتا۔ چنانچہ زیر بحث وقوعے نے قمر کو اردو/فارسی، یا ہند اسلامی شعریات کا ایک بنیادی نکتہ بیان کرنے کا موقعہ فراہم کر دیا، کہ شعر کی بنیاد مضمون پر ہے۔ شاعر کو مضمون آفرینی سے غرض ہوتی ہے۔ اس کے کلام کو مقدمات اصلیہ پر نہ محمول کرنا چاہیئے۔ اور یہ بھی ہے کہ مضمون کی تلاش میں شاعر ایسی باتیں بھی کہہ جاتا ہے جو شرعی اعتبار سے مخدوش قرار دی جا سکتی ہیں۔

نعمت خان عالی کا شعر ہے۔

شاعراں را شارع دیں خواندہ شاگرد خدا
ہر کہ گوید ایں غزل استاد می دانیم ما

اس پر خان آرزو نے لکھا ہے کہ یہ صریح کفر ہے، لیکن شعرا اس طرح کہا ہی کرتے ہیں۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر احمد حسین قمر نے بھی امیر حمزہ کی زبان سے کہلایا ہے کہ ”شاعر کو یہ خیال رہتا ہے کہ تکلفات لفظی ہوں۔ خواہ مذہب رہے خواہ جائے، جو مضمون سامنے آ گیا وہ نظم کر دیا۔ پڑھنے والا اس کے تکلفات کو دیکھے، مضمون کا اس کے اعتبار نہ کرے۔“ کلاسیکی اردو/فارسی شعریات پر یہ مختصر لیکن معنی خیز اشارے احمد حسین قمر کے بیان کو ایک نیا اور منفرد پہلو عطا کر دیتے ہیں۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ داستان گو پہلے سے موجود خام داستان (یا وقوعے، یا روایت) کو اپنے ڈھنگ سے پیش کرتا ہے، اس میں کمی بیشی کرتا ہے، اور اپنے مزاج کے مطابق نئے عناصر کا اضافہ کرتا ہے۔ داستان اصلاً اور بنیادی طور پر وہی رہتی ہے، لیکن ہر بار بدل بھی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ کوئی ایک چھوٹا سا منظر یا واقعہ اتنا برجستہ اور دلکش ہوتا ہے کہ تمام داستان گو اسے قریب قریب متحد اللفظ ہو کر بیان کرتے ہیں۔ ایسا ایک منظر امیر حمزہ اور دیو عفریت کے مقابلے میں نظر آتا ہے۔ امیر حمزہ جب دیو عفریت کو پہلی بار دیکھتے ہیں تو وہ سو رہا ہوتا ہے۔ سوتے کو مارنا خلاف جواں مردی سمجھتے ہوئے وہ اسے جگاتے ہیں۔ یہ منظر خلیل علی اشک کے یہاں نہیں ہے۔ اردو میں پہلی بار یہ غالب لکھنوی کے یہاں نظر آتا ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباسات دیکھئے:

(۱) امیر جو دیکھیں تو لب دریا ایک پہاڑ ہے، اس کے غار سے نوبت کی صدا آتی ہے۔ امیر اس غار کے اندر گئے، دیکھا کہ عفریت پڑا بے خبر سوتا ہے اور اس کے خراٹوں کی صدا مثل صدائے نوبت دور دور جاتی ہے۔ صاحب قراں نے دل میں کہا، سوتے کو مارنا کمال نامردی ہے۔ خنجر رستم کمر سے نکال کر اس زور سے اس کے پاؤں میں مارا کہ قبضے تک گھس گیا۔ عفریت نے پاؤں دے مار کر کہا کہ کیا مچھروں نے ستایا ہے۔ نیند بھر کے سونے نہیں دیتے۔

("داستان امیر حمزہ"، یک جلدی، غالب لکھنوی، کلکتہ، ۱۸۵۵، صفحہ ۲۶۹)

(۲) امیر جو دیکھیں تو لب دریا ایک پہاڑ ہے کہ جس کی بلندی قیاس سے افزوں ہے۔ اس کے سامنے ایک چھوٹا سا ٹیلہ کوہ بے ستوں ہے۔ اس کے غار سے نوبت کی صدا آتی ہے، اس کی خوش آوازی نہایت دل کو بھاتی ہے۔ امیر اس غار کے اندر گئے، دیکھا کہ عفریت بے خبر پڑا سوتا ہے اور اس کے خراٹوں سے آواز مثل صدائے نوبت دور دور جاتی ہے، دیکھنے والوں کی جان جس سے کمال دہشت کھاتی ہے۔ صاحب قراں نے دل میں کہا کہ سوتے کو مارنا کمال نامردی ہے، بڑی بے دردی ہے۔ خنجر رستم کمر سے نکال

کر اس زور سے اس کے پاؤں میں مارا کہ قبضے تک گھس گیا۔ عفریت نے پاؤں دے مار کے کہا کہ کیا مچھروں نے ستایا ہے۔ یہ کہاں سے مچھروں کا لشکر آیا ہے کہ نیند بھر کے سونے نہیں دیتے۔ کاٹنے سے ایک دم دم نہیں لیتے۔

("داستان امیر حمزہ"، یک جلدی، از عبد اللہ بلگرامی، نولکشور پریس لکھنؤ، ۱۸۷۱، صفحہ ۴۰۰)

(۳) امیر جو دیکھیں تو لب دریا ایک پہاڑ ہے کہ جس کی بلندی قیاس سے افزوں ہے۔ اس کے سامنے ایک چھوٹا سا ٹیلہ کوہ بے ستوں ہے۔ اس کے غار سے نوبت کی صدا آتی ہے۔ امیر اس غار کے اندر گئے، دیکھا کہ عفریت بے خبر پڑا سوتا ہے اور اس کے خراٹوں سے آواز مثل صدائے نوبت دور دور جاتی ہے، دیکھنے والوں کی جان جس سے کمال دہشت کھاتی ہے۔ صاحب قراں نے دل میں کہا کہ سوتے کو مارنا کمال نامردی ہے، بڑی بے دردی ہے۔ خنجر رستم کمر سے نکال کر اس زور سے اس کے پاؤں میں مارا کہ قبضے تک گھس گیا۔ عفریت نے پاؤں دے مار کے کہا کہ مچھروں نے ستایا ہے۔ یہ کہاں سے مچھروں کا لشکر آیا ہے کہ نیند بھر کے سونے نہیں دیتے۔ کاٹنے سے ایک دم دم نہیں لیتے۔ ("داستان امیر حمزہ"، یک

جلدی، از عبداللہ بلگرامی / سید تصدق حسین / عبد
الباری آسی، نولکشور پریس لکھنو، ۱۹۶۹، صفحہ ۲۸۲)

(۴) امیر عالی وقار آگے بڑھے۔ ناگاہ صدائے نقارہ کان
میں آئی۔ امیر با توقیر اور آگے بڑھے، ایک قصر نظر آیا۔
جب امیر عالی وقار اس قصر میں گئے، نقارہ نواز تو کوئی
نظر نہ آیا لیکن دیکھا کہ عفریت نابکار فرش پر غافل سو رہا
ہے۔ امیر با توقیر نے نوک خنجر پائے عفریت میں چبھوئی۔
عفریت نے کسی قدر ہوشیار ہو کر آنکھیں نہ کھول کے
کہا، اے مچھرو، یہاں بھی مجھے بہ آرام و راحت سونے
نہیں دیتے ہو۔ کاٹتے ہو، تمھیں مار ڈالوں گا اور اس
کاٹنے اور خون پینے کا تم سے عوض لوں گا۔ حمزہ، صاحب
قراں نے کہا، او نابکار، ہوشیار ہو۔ میں حمزہ، صاحب قراں
ہوں، اگر چاہوں تو مار ڈالوں مگر خلاف شجاعت ہے۔ تو
جلد اٹھ کر مجھ سے مقابلہ کر۔ ("نوشیرواں نامہ" جلد
اول، از شیخ تصدق حسین، نول کشور پریس لکھنو، ۱۸۹۸،
صفحہ ۶۸۶)

اقتباس نمبر ایک تا تین اس بات کو ثابت کرنے کے لئے کافی و وافی تو ہیں ہی
کہ عبداللہ بلگرامی ہوں یا سید تصدق حسین، یا عبد الباری آسی، ان سب لوگوں نے بچارے
غالب لکھنوی کی تحریر کو بے تکلف اپنا لیا۔ لیکن یہ اقتباسات اس نکتے کو بھی واضح کرتے

ہیں کہ "نوشیرواں نامہ" جس روایت پر مبنی ہے، وہ غالب لکھنوی کی روایت سے مختلف ہے، لیکن مچھروں کے کاٹنے کا منظر اتنا دلچسپ ہے کہ وہ مختلف روایتوں میں کم و بیش ایک ہی طرح بیان ہوا ہے۔

اب تکرار کا ایک اور نمونہ دیکھتے ہیں۔ یہاں داستان گو کو شاید احساس ہو گیا کہ میں نے بلا وجہ ایک وقوعے کی دو روایتیں بیان کر دی ہیں۔ لیکن کسی باعث اس نے دونوں روایتوں کو برقرار رکھا۔ "نوشیرواں نامہ" جلد دوم، لکھنو، نول کشور پریس، ۱۹۱۵، میں ہے:

> [۲۱۵] عادی نے جو معروف شاہ اندروسی سے عقد کیا تھا تو کرب پیدا ہوا، پرورش پانے لگا۔ نانا اور ماں بہت فریفتہ ہیں۔ جب بارہ برس کا سن ہوا، بارگاہ میں آکر بیٹھا۔ لیکن دیوانہ پن ہر بات میں، بھورے بھورے بال ٹوپی کے آگے پریشان۔ ایک دن نانا اور ماں سے کہا، اگر ہم کو رخصت دو تو ہم بھی امیر کے پاس جائیں اور باپ سے ملیں۔ یہ سن کر ماں نے کہا، بیٹا جو خدا اس قابل کرے گا تو جانا... ایک دن... ایک سوداگر روتا پیٹتا آیا اور معروف شاہ سے فریاد کی کہ آپ کے زیر قنات چار منزل پر لوٹا گیا۔ کوئی پلنگینہ پوش مع چالیس ہزار قزاق کے اس کوہ پر رہتا ہے اور اس نے مجھ کو لوٹ لیا۔ معروف شاہ نے سن کے کہا کہ... میں اس کا کچھ نہیں کر سکتا... کرب نے سوداگر کا ہاتھ پکڑ کر باہر لا کر کہا، چل بتا ہم تیرا مال چھین دیں۔ سوداگر کی جان نکل گئی۔ کہا، اے صاحب

زادے میں مال سے باز آیا۔ اب تو جان بھی جائے گی جو تم
کو لے جاؤں گا... جب سب سو رہے تو کرب اٹھا اور
گھوڑے پر سوار ہو کر چلا... قلعے پر سے دید بانوں نے
دیکھا کہ ایک چڑیا سونے کی چلی آتی ہے... انھوں نے کہا
اے لڑکے تجھ کو کچھ خوف نہ آیا؟... بس اپنا گھوڑا دے
دے اور چلا جا۔ کرب نے کہا کہ اگر تمھارا سردار آئے تو
کیا مضائقہ ہے، وہ مجھ سے لے لے... کرب نے تین کو
[۲۱۶] مار ڈالا، چوتھا بھاگ گیا اور جا کر فتاح پلنگینہ پوش
سے کہا۔ وہ دس ہزار سوار لے کے گھاٹی سے اترا... فتاح
نے کہا، او لڑکے غضب کیا تو نے، اب کہاں جائے
گا... کرب نے کہا، تو ضرب کر۔ ہمارا یہ دستور نہیں
ہے۔ یہ سن کے اس نے پہلے نیزہ ہلکے سے مارا۔ کرب
نے... نیزہ اس کا ہوائی کیا... کشتی ہونے لگی۔ پہر بھر
کشتی ہوئی تھی کہ... اس نے جھٹکا مارا۔ دونوں گھٹنے کرب
کے آشنا بہ زمین ہوئے اور اس نے زور کیا کہ اٹھا
لوں۔ کرب مثل برق کے نکل گیا اور پشت پر آ کے کمر
بند میں ہاتھ ڈال کے اٹھایا لیکن چرخ نہ دے سکے،
کیوں کہ قد تو اس کا بڑا ہے اور یہ کودک... غرض چھاتی
تک اس کو اٹھا لائے۔ اس وقت وہ پکارا کہ امان۔ کرب
نے جلدی سے رکھ دیا اور کہا، سوداگر کو بلاؤ۔ جب سوداگر
آیا، کرب نے کہا، مال اس کا دے اور کلمہ پڑھ... اس

نے... کہا اے شہر یار میری ایک شرط ہے، کہ میں
ہیکلان کی بیٹی پر عاشق ہوں۔ اور میں اس کا سپہ سالار
ہوں۔ اور ملکہ بھی مجھ سے بہت مانوس تھی... اگر آپ کا
دین بر حق ہے تو ملکہ کو مجھ کو دلوادو تو میں مسلمان ہوتا
ہوں۔ کرب نے کہا، اچھا ہم دلوا دیں گے... وہ از سر
صدق مع چالیس ہزار قزاقوں کے مسلمان ہوا... [کرب
نے] سوداگر سے کہا کہ جو تیرا مال ہو، لے لے۔ زیادہ نہ
لینا... کرب مع فتاح، اور سب کو ہمراہ لے کر پہلے شہر
اندروس میں آیا، نانا سے ملا۔ نانا نے گلے سے لگالیا... ماں
کے پاس آئے... [۲۱۷] کرب نے کہا، اماں جان ہم
نے فتاح سے اقرار کیا ہے کہ اس کی محبوبہ کو، جو بیٹی
ہیکلان کی ہے، دلوا دیں گے۔ ہم مغرب کو جاتے
ہیں... ماں نے کہا اے فرزند... میں تو ہرگز نہ جانے
دوں گی۔ کرب نے کہا، میں ہرگز نہ مانوں گا، اکیلا جاؤں
گا۔ تب تو ماں ناچار ہوئی۔ کرب نے باہر آکر فتاح اور
اندلیس کو ہمراہ لیا، تینوں شخص طرف سومنات کے
چلے... آخر شہر میں پہنچے اور سرا میں اترے۔ لیکن فتاح کی
صورت اندلیس سے کہہ کر بدلوادی، کہ اسے سب
پہچانتے ہیں، ایسا نہ ہو حال کھل جائے... [۲۱۸] کرب
[نے فتاح کی معشوقہ کا گھر ڈھونڈ لیا]، دیکھا ایک مکان
بہت عمدہ ہے، پردے چھوٹے ہوئے ہیں۔ فتاح کو تو

پردے کے پاس کھڑا کیا اور آپ اندر آئے۔ دیکھا کہ ایک ماہ پارہ پلنگ پر سوتی ہے۔۔۔ کرب نے آکر ملکہ کا پاؤں پکڑ کر ہلایا۔ ملکہ کی آنکھ جو کھلی، دہل کر رہ گئی، غل نہ مچا سکی۔ دل میں سوچی کہ سوائے ملائک یا جن کے اس وقت کون آسکے گا۔۔۔ یہ سرہانے بیٹھ گئے اور کہا، اے گل چہرہ، خوف نہ کر۔ میں تیرے عاشق کو تیرے پاس لایا ہوں۔۔۔[۲۱۹] اے ملکہ ڈرو نہیں، میں کرب بن پہلوان عادی سپہ سالار حمزہ، صاحب قراں کا ہوں۔ اور یہ بہادر، فتاح پلنگینہ پوش ہے۔۔۔ اگر اس کو قبول کرو تو فبہا، ورنہ قتل کروں گا۔ ملکہ یہ سن کر بے ساختہ ہنسی اور کہا، اے بہادر دوراں، عرصہ چھ ماہ کا ہوتا ہے کہ حضرت ابراہیم خلیل اللہ علیٰ نبینا وعلیہ السلام میرے خواب میں آئے، اور مجھے مسلمان کر کے اس شخص کے ساتھ منسوب کیا۔۔۔ یہ سن کر کرب اور فتاح دونوں خوش ہوئے۔۔۔ صبح قریب تھی کہ کرب نے سنا، منادی ندا کر رہا ہے، کل صبح کو سعد نبیرہ، حمزہ، وپیر فرخاری مع کئی ہزار فوج کے، جو گرفتار ہو کر آئے تھے۔۔۔ دار پر کھینچے جائیں گے۔۔۔ ملکہ نے کہا۔۔۔ خدا جانے نبیرہ، حمزہ کون شخص ہے، مگر اتنا جانتی ہوں کہ مسلمان ہے۔ خدا اس بے چارے کی جان بچائے۔ کرب نے کہا، میرا آقا زادہ ہے۔۔۔ میں اس شہزادے کی مدد کو جاتا ہوں، خدا نے چاہا تو دشمنوں کے

ہاتھ سے بچاتا ہوں۔ فتاح مانع ہوا، اور ملکہ نے بھی بہت
سمجھایا کہ اے شہریار، اکیلا سورما چنا بھاڑ نہیں پھوڑتا۔
کرب نے کہا، ہزار جانیں میری سلطان سعد کے ایک
ناخن پاپر نثار ہیں۔ یہ کہہ کر کرب چلا۔ فتاح بھی ہمراہ ہوا۔

اس دلچسپ وقوعے کا کچھ لطف اس کے زیریں وقوعے میں بھی ہے، یعنی سعد اور اس کی فوج کی گرفتاری، شاہ سومنات کے حکم سے ان کی موت کا خدشہ، اور کرب کے ہاتھوں ان کی رہائی۔ میں نے اقتباس کو ممکن حد تک مختصر رکھنے کے لئے اس کا زیادہ تر حصہ حذف کر دیا ہے۔ پوری داستان صفحہ ۲۱۵ سے صفحہ ۲۲۰ تک، یعنی چھ صفحوں میں سمائی ہے۔ اب اسی وقوعے کو اسی "نوشیرواں نامہ" میں بمشکل سو صفحے بعد دیکھئے۔ یہاں پورا بیان (مع وقوعہء زیریں) تین صفحات میں آ گیا ہے۔

[۳۱۴] جس وقت پہلوان عادی کا گذر شہر اندلس میں
ہوا تھا اور... دختر معروف شاہ مالک اندلس سے عقد ہوا
تھا۔ نام اس کا عادیہ بانو ہے۔ پہلوان عادی اسے حاملہ
چھوڑ کر خدمت امیر میں چلا آیا تھا۔ چنانچہ بعد نو مہینے کے
عادیہ بانو کے بطن سے فرزند نرینہ پیدا ہوا... نام بھی اس
کا... کرب غازی رکھا۔ جب کرب سن تمیز کو پہنچے... تو
ایک روز اپنی ماں سے کہا، میرا جی چاہتا ہے لشکر امیر میں جا
کر والد بزرگوار سے ملوں۔ اس نے کہا... تم فلاں صحرا
میں جاؤ، ایک نقاب دار آئے گا۔ اگر تم اس کو زیر کر

لو گے تو پھر میں تمھیں نہ روکوں گی۔ کرب راضی ہوا
اور گھوڑے پر سوار ہو کر اسی صحرا میں پہنچا... [وہاں]
ایک نقاب دار مثل شعلہء جوالہ کے آیا اور کہا، اے لڑکے
تو نہیں جانتا ہے کہ یہ صحرا بہادروں کی شکار گاہ ہے۔
یہاں تو نے کیوں قیام کیا؟... کرب نے نیزہ مارا، نقاب
دار نے نیزے پر نیزہ گانٹھ کر بہ آہستگی تمام کمر زنجیر میں
نیزہ بند کر کے قاش زین سے کرب کو اٹھالیا اور پھر زمین
پر چھوڑ کر اپنی راہ لی۔ کرب نہایت منفعل ہو کر چلا
آیا... غرض کہ پھر سال بھر تک کرب ... خوب
ورزش کر کے ... پھر صحرا میں گیا۔ وہی نقاب دار آیا، پھر
کرب مقابل ہوا۔ بطرزِ اول اس [نقاب دار] نے نیزے پر
اٹھالیا اور چھوڑ کر چلا گیا۔ کرب نے گریہ و زاری کرنا
شروع کی کہ اے کریم و رحیم... میں نے تو ارادہ یہ کیا
ہے کہ تیری راہ میں لڑوں... ایسی قوت مجھے عطا
فرما [۳۱۵] کہ اس نقاب دار کو زیر کر لوں۔ روتے روتے
اس کو غفلت سی آگئی، دیکھا کہ آسمان سے زمین تک ایک
نور ساطع ہوا، اور ایک بزرگ بشکل نورانی تشریف لائے
اور فرمایا کہ اے لڑکے نہ گھبرا... اور کچھ فنون سپاہ گری
تعلیم فرمائے، اور ارشاد فرمایا، اب تو کسی سے زیر نہ ہو
گا۔ کرب نے کہا کہ اگر کوئی آپ کا نام پوچھے تو کیا
کہوں؟ فرمایا، کہہ دینا، شاہ ولایت اسد اللہ الغالب علی ابن

ابی طالب... دوسرے روز پھر کرب... [اور اسی] نقاب
دار [سے] مقابلہ ہوا... نقاب دار کرب سے لپٹ
پڑا کرب نے بہ سہولت تمام، کمر زنجیر میں ہاتھ ڈال کے
نقاب دار کو سر سے بلند کر لیا اور بند نقاب توڑ ڈالے۔ اب
جو دیکھا، تو عادیہ بانو ہے... عادیہ نے کہا، بیٹا میں تجھے
آزماتی تھی... اب سچ بتا اس میں کیا اسرار ہے؟ کل تو تو
مجھ سے زیر ہو گیا، اور آج ہاتھ نہ لگانے دیا اور مجھے اٹھا
لیا۔ اس نے کہا، میں نظر کردہ شاہ ولایت... کا ہوا
ہوں... دوسرے روز کرب جا کے دربار معروف شاہ
میں بیٹھا ہے کہ ایک گروہ سوداگروں کا... آیا، اور سب
نے کہا... فلاں صحرا میں ایک قزاق نے ہمیں لوٹ لیا۔
بادشاہ نے کہا، وہ فتاح پلنگینہ پوش ہے۔ اس سے لڑنے کی
طاقت عالم میں کوئی نہیں رکھتا... کرب اٹھ کھڑا ہوا اور
سوداگروں سے کہا، چل کر اس کا نشان تم ہمیں بتا
دو... معروف شاہ بہت پریشان ہوا... غرض اپنے بیٹوں
کو مع پانچ ہزار فوج کے عقب کرب میں روانہ کیا کہ تم
اس کی حفاظت کرنا۔ کرب جو قلعہء فتاح کے قریب
پہنچا.. سامنے سے کچھ لوگ آتے ہوئے دیکھے۔ اور
سب کے آگے ایک شخص جس کا قد قریب تیس ارنج کے
تھا، آیا اور کہا... سب مال اپنا یہیں رکھ دو اور چپکے چلے
جاؤ، ورنہ تم میں سے ایک بھی زندہ نہ بچے گا... کرب

... گھوڑے کو چھیڑ کر سامنے آیا اور کہا، اے شخص تیرا کیا نام ہے؟[۳۱۶]اس نے کہا، نام میرا فتاح پلنگینہ پوش ہے۔ تیرا کیا نام ہے جو اپنے حسن وجوانی پر رحم نہ کر کے بہادروں سے ایسی ناسزا گفتگو کرتا ہے؟ کرب نے کہا، تو بہادر ہے تو مجھ سے مقابلہ کر... فتاح نے... نیزہ کرب پر مارا۔ کرب نے... نیزہ اس کا ہوائی کیا... فتاح نے جھنجھلا کر تلوار ماری۔ کرب نے تلوار چھین کر پھینک دی اور گریبان میں ہاتھ ڈال دیا... کرب نے دوسرا ہاتھ کمر زنجیر میں ڈال کر اسے نال کی صورت سر سے بلند کر لیا... فتاح نے کہا اے بہادر، اب مجھے چھوڑ دے اور اپنے نام نامی سے اطلاع دے۔ کرب نے بہ آہستگی اسے زمین پر چھوڑ کر اپنا نام بتایا اور کہا، مسلمان ہو۔ اس نے جواب دیا، اے بہادر، میرا ایک مطلب ہے۔ وہ اگر پورا ہو تو مسلمان ہو جاؤں... سکندر بن ہیکلان کی بیٹی پر میں عاشق ہوں... لوگوں کے ذریعہ اس کی خواستگاری کی، اس نے منظور نہ کیا۔ میں نے... قلعہء آہن حصار میں رہنا اختیار کیا، اور واسطے بسر اوقات کے پیشہء رہزنی کرنے لگا۔ یہ سن کر کرب نے کہا، اگرچہ وہ بادشاہ جلیل القدر ہے... لیکن اگر مدد ایزدی ہو گی تو انشاء اللہ یہ کام بھی مجھ سے سر زد ہو گا... کرب... فتاح کو ہمراہ لے کر روانہ ہوا... بہ لباس شب روی فتاح کو لے کر خواب گاہ ملکہ

گل چہرہ میں پہنچا... کرب نے ملکہ کو ہوشیار کیا۔ وہ...
دیکھ کر گھبرائی۔ کرب نے کہا، اے ملکہ ڈرو نہیں۔ میں
کرب بن عادی سپہ سالار حمزہ، صاحب قراں ہوں، اور
یہ بہادر فتاح پلنگینہ پوش ہے...[۳۱۷] یہ بے چارہ
تمھاری محبت میں جا کر صحرا نشین ہوا۔ میں نے اسے
مسلمان کیا، اس نے شرط کی کہ صدق دل سے مسلمان
میں اس وقت ہوں گا جب میری محبوبہ، مطلوبہ ملے گی۔
اگر اس کو قبول کرو تو فبہا، ورنہ قتل کروں گا۔ ملکہ یہ سن
کر بہت ہنسی، اور کہا، اے بہادر دوراں، عرصہ چھ ماہ کا ہوا
کہ حضرت ابراہیم خلیل اللہ علیٰ نبینا و علیہ السلام میرے
خواب میں تشریف لائے۔ مجھے مسلمان کر کے اس شخص
کے ساتھ منسوب کیا۔ بعد اس کے نوشیرواں کے بیٹے
کے ساتھ میری نسبت ٹھہری، میں نے قبول نہ کیا۔ یہ
سن کر کرب اور فتاح دونوں خوش ہوئے... ابھی تھوڑی
رات آئی تھی کہ کرب نے سنا، منادی ندا کر رہا ہے کل
صبح کو سعد نبیرہ، حمزہ، پیر فرخاری، مع کئی ہزار فوج کے،
جو کہ گرفتار ہو کر آئے تھے، دار پر کھینچے جائیں گے... ملکہ
نے کہا... خدا جانے نبیرہ، حمزہ کون شخص ہے، مگر اتنا
جانتی ہوں کہ مسلمان ہے۔ خدا اس بے چارے کی جان
بچائے۔ کرب نے کہا میرا آقا زادہ ہے... اے فتاح
اب تم تو یہاں عیش کرو، میں اس شہزادے کی مدد کو جاتا

ہوں۔ خدا نے چاہا تو دشمنوں کے ہاتھ سے بچاتا ہوں۔
فتاح مانع ہوا، اور ملکہ نے بھی سمجھایا۔ اے شہریار اکیلا
چنا بھاڑ نہیں پھوڑتا۔ کرب نے کہا، ہزار جانیں میری
سلطان سعد کے ایک ناخن پا پر نثار ہیں۔ یہ کہہ کر چلا۔

مندرجہ بالا اقتباس میں دلچسپ بات یہ ہے کہ اس میں عادیہ بانو کئی بار نقاب دار کے روپ میں کرب کا امتحان کرتی ہے، کرب ہر بار ناکام رہتا ہے۔ اس کے بعد حضرت علی تشریف لا کر کرب کو نظر کردہ کرتے ہیں، اور اس کے بعد کرب نہ صرف اپنی ماں کو زیر کر لیتا ہے، بلکہ اب اسے کوئی بھی زیر نہیں کر سکتا۔ فتاح پلنگینہ پوش کا منظر اس اقتباس میں بہت مختصر بیان ہوا ہے۔ اس کی کمی عادیہ بانو کے امتحان اور حضرت علی کی نظر کردگی کے بیان نے پوری کی ہے۔ اس سے بڑھ کر دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں سے دونوں وقوعے ایک ہو جاتے ہیں، یعنی کرب اور فتاح پلنگینہ پوش اور شہزادی گل چہرہ کی ملاقات، اور سعد وغیرہ کے بارے میں منادی، وہاں دونوں وقوعوں کے الفاظ تقریباً حرف بہ حرف ایک ہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند جملے دوبارہ ملاحظہ ہوں:

[کرب نے کہا] یہ بے چارہ تمھاری محبت میں صحرا نشین ہوا (۲۱۹)	[کرب نے کہا] یہ بے چارہ تمھاری محبت میں صحرا نشین ہوا (۳۱۷)
میں نے اس کو زیر کر کے مسلمان کیا۔ اس نے شرط کی تھی کہ (۲۱۹)	میں نے اس کو مسلمان کیا۔ اس نے شرط کی کہ (۳۱۷)
از سر صدق میں مسلمان اس وقت ہوں گا جب میری محبوبہ (۲۱۹)	صدق دل سے مسلمان میں اس وقت ہوں گا جب میری محبوبہ، (۳۱۷)

و مطلوبہ مجھ کو ملے گی۔ اگر اس کو قبول کرو تو فبہا(۲۱۹)

مطلوبہ ملے گی۔ اگر اس کو قبول کرو تو فبہا (۳۱۷)

ورنہ قتل کروں گا۔ ملکہ یہ سن کر بے ساختہ ہنسی، اور کہا(۲۱۹)

ورنہ قتل کروں گا۔ ملکہ یہ سن کر بہت ہنسی، اور کہا(۳۱۷)

اے بہادر دوراں، عرصہ چھ ماہ کا ہوتا ہے کہ حضرت(۲۱۹)

اے بہادر دوراں، عرصہ چھ ماہ کا ہوا کہ حضرت(۳۱۷)

ظاہر ہے کہ داستان گو حافظے کو کام میں لا رہا ہے، لیکن معاملے کو پوری طرح ثابت کرنے کے لئے ایک اور جگہ سے دیکھتے ہیں:

[گل چہرہ نے کہا] خدا جانے یہ نبیرہ، حمزہ کون شخص ہے، مگر اتنا جانتی ہوں(۲۱۹)

خدا جانے نبیرہ، حمزہ کون شخص ہے، مگر اتنا جانتی ہوں(۳۱۷)

کہ مسلمان ہے۔ خدا اس بے چارے کی جان بچائے۔(۲۱۹)

کہ مسلمان ہے۔ خدا اس بے چارے کی جان بچائے۔(۳۱۷)

کرب نے کہا، میرا آقا زادہ ہے۔(۲۱۹)

کرب نے کہا، میرا آقا زادہ ہے۔ (۳۱۷)

ملکہ نے بھی بہت سمجھایا، اے شہریار اکیلا سورما چنا بھاڑ نہیں پھوڑتا۔(۲۱۹)

ملکہ نے بھی سمجھایا، اے شہریار، اکیلا چنا بھاڑ نہیں پھوڑتا۔(۳۱۷)

کرب نے کہا، ہزار جانیں میری سلطان سعد کے ایک ناخن پا پر نثار ہیں۔(۲۱۹)

کرب نے کہا، ہزار جانیں میری سلطان سعد کے ایک ناخن پا پر نثار ہیں۔(۳۱۷)

اب داستان گو سرسری طور پر یہ بیان کرتا ہے کہ کرب نے جا کر خود کو ظاہر کیے بغیر، سعد اور پیر فرخاری وغیرہ کی جان بچائی۔ وہ ہمیں یہ بھی بتا دیتا ہے کہ:

> یہ داستان بیان ہو چکی ہے، مگر یہاں بہ نظر یاد دہی مجملاً لکھی جاتی ہے۔ یہ کیفیت سب تحریر ہو چکی ہے کہ کیوں کر سلطان سعد کو رہا کیا... مع فتاح و گل چہرہ، قلعہء آہن حصار میں پہنچا... اور [پھر] شہر اندلس میں آیا۔ معروف شاہ سے ملازمت حاصل کی۔ [۳۱۷]

تو پھر اس تکرار کے معنی کیا ہیں؟ یہاں تو ہم یہ بھی نہیں کہہ سکتے کہ داستان گو نے بھول کر چند وقوعے دوبارہ سنا دیے، اور اسی جگہ پر چند وقوعے نئے داخل کر دیے۔ داستان گو خود ہی کہہ رہا ہے کہ یہ داستان پہلے بیان ہو چکی ہے۔

گذشتہ صفحات میں ہم نے تکرار کی کئی مثالیں دیکھیں، اور ہر مثال میں تکرار کا انداز کچھ جدا بھی دیکھا۔ اس تنوع سے، اور ("نوشیرواں نامہ" جلد دوم میں خود داستان گو کے بیان سے) یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ یہ تکراریں جیسی بھی ہوں، داستان گو کو ان کا علم ضرور ہوتا ہوگا، نہیں تو داستان کے چھپنے کے بعد کسی نہ کسی ذریعے سے یہ بات یقیناً اس کے علم میں آ جاتی ہوگی۔ مندرجہ ذیل امکانات ذہن میں آتے ہیں:

> (۱) داستان گو کو داستان سناتے / لکھاتے وقت ہی معلوم ہو گیا، یا اسے کسی ذریعے سے معلوم کرا دیا گیا کہ فلاں فلاں مقامات پر تکرار ہے۔ لیکن داستان گو نے کوئی پروانہ کی، کیونکہ اس کی نظر میں اتنی، اور

اس قسم کی تکرار، کوئی عیب نہ تھی۔

(۲) داستان چھپنے کے پہلے مصحح، یا پروف ریڈر، یا مصلح سنگ، یعنی کسی اہم کارکن نے تکرار نوٹ کی، اور

(الف) داستان گو کو بتایا کہ صاحب یہاں تکرار ہے، لیکن داستان گو نے کہا، کچھ پروا نہیں، ٹھیک ہے۔

(ب) داستان گو کو تکرار کے بارے میں بتانے کی ضرورت نہ سمجھی، کیوں کہ اس کو معلوم تھا کہ تھوڑی بہت تکرار (لفظی یا معنوی) داستان میں ہوتی ہی ہے۔

(۳) داستان کے چھپ جانے کے بعد کسی شائق نے، یا کسی تیز نظر والے رقیب داستان گو نے تکرار کی طرف داستان گو، یا پبلشر کو متوجہ کیا۔ لیکن داستان گو، یا پبلشر، کسی نے بھی اس تکرار کو لائق اعتنا نہ سمجھا۔

(۴) داستان شائع ہونے کے بعد، یا کسی بھی وقت، کسی نے بھی اس بات پر اعتراض نہ کیا کہ فلاں جگہ، یا فلاں قسم کی، تکرار ہے۔ لہٰذا جس قسم کی تکرار ہم نے اس باب میں دیکھی ہے، وہ کوئی لائق اعتراض بات نہ تھی۔

اب یہ سوال رہ جاتا ہے کہ جانتے بوجھتے ہوئے ان تکراروں کو داستان گو نے کیوں قائم رکھا؟ ظاہر ہے کہ نئے زمانے کے لوگ، جو ناول کو بیانیہ کا مثالی نمونہ سمجھتے ہیں، فوراً کہہ دیں گے کہ صاحب، داستان گوئی ایک "نیم ترقی یافتہ" فن ہے۔ داستان گوئی انسانی تہذیب کے "ایام طفولیت" کی یادگار ہے۔ ایسے "غیر مہذب" زمانے میں بیانیہ کی ان باریکیوں کا کون خیال رکھتا؟ اور جب ہمارے یہاں داستان گوئی / داستان سرائی مقبول

ہوئی تو چھاپہ خانے کے ہوتے ہوئے بھی اس میں وہ تمام "کمزوریاں اور خرابیاں" باقی رہیں جو "غیر ترقی یافتہ" / زبانی بیانیہ میں لازماً موجود ہوتی ہیں۔ اردو میں داستان کے نقادوں نے عام طور پر یہی کہا ہے کہ ہمارے داستان گو "پلاٹ سازی" اور "مربوط، منظم قصہ گوئی" سے عام طور پر معذور پائے گئے ہیں۔

یہ سب استدلال، اور یہ سب نکتہ چینیاں، غلط فہمی پر مبنی ہیں۔ پہلی بات تو یہ ذہن میں رکھئے کہ اس دعوے کا کوئی ثبوت نہیں کہ داستان، یا زبانی بیانیہ، انسانی تہذیب کے "ایام طفولیت" اور "نیم ترقی یافتہ ذہن" کی یادگار ہے۔ ثبوت تو چھوڑ دیجیے، "تہذیب کے ایام طفولیت" اور "نیم ترقی یافتہ ذہن" اس قدر مبہم اصطلاحیں ہیں کہ انھیں تقریباً بے معنی کہا جاسکتا ہے۔ اور اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ زبانی بیانیہ تہذیب کے کسی نیم روشن دھندلکے میں وجود میں آیا، تو یہ بات بھی محتاج ثبوت نہیں کہ زبانی بیانیہ نے ہمیں دنیا کے ادب کے بعض عظیم ترین شاہکار عطا کئے ہیں۔ "مہابھارت" کی مثال سامنے کی ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ منطق اور انصاف، دونوں ہی کی رو سے یہ کوئی قابل تعریف رویہ نہیں کہ ہم اپنی مرضی سے قاعدے بنائیں، اور جو شے ان قاعدوں پر پوری نہ اترے، اسے جھٹ ناقص قرار دے دیں۔ چنانچہ یہ قاعدہ، کہ بیانیہ میں تکرار نہ ہونا چاہیئے، ناول کے لئے مناسب ہو سکتی ہے۔ لیکن زبانی بیانیہ تو طرح طرح سے، اور طرح طرح کی، تکرار کا تقاضا کرتا ہے۔ اس وقت تکرار کی جو مثالیں ہم نے دیکھیں وہ زبانی بیانیہ کی صفت میں شامل ہیں۔ اتنی لمبی چوڑی داستان میں کچھ نہ کچھ باتوں کا دوبارہ، بلکہ سہ بارہ بھی بیان ہو جانا کچھ عجب نہیں، خاص کر جب اس بات کو دھیان میں رکھا جائے کہ داستان کا بڑا حصہ کسی نہ کسی شکل میں داستان گو کے ذہن میں محفوظ ہوتا تھا۔ اس بات کو بھی دھیان میں رکھئے کہ مطبوعہ شکل میں بھی داستان گو نے ان تکراروں کو برقرار رکھا ہے۔

یہ بظاہر ایک طرح کا محالیہ paradox ہے، کہ "مصنف" کو معلوم ہو کہ میں نے بعض مضامین کو مکرر کہا ہے، لیکن وہ اس تکرار کا تدارک نہ کرے۔ لہٰذا اس بات سے

بس ایک ہی نتیجہ ممکن ہے، اور وہ یہ کہ داستان گو اگرچہ داستان لکھ رہا ہے، لیکن دراصل وہ اسے زبانی بیان کر رہا ہے۔ لکھے ہوئے حرف کو تو حذف کر سکتے ہیں، مثلاً کر اس کی جگہ کچھ اور لکھ سکتے ہیں، اس کی جگہ بدل کر اسے کہیں کا کہیں لے جا سکتے ہیں۔ لیکن بولا ہوا حرف تو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے وجود میں آ جاتا ہے۔ لکھے ہوئے کو unwrite کر سکتے ہیں، لیکن کہے ہوئے کو unsay نہیں کر سکتے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان گو نے جہاں کہیں تھوڑی (یا زیادہ بھی) تکرار کی ہے، اسے بجنسہٖ چھوڑ دیا ہے، کہ جو منھ سے نکل گیا، نکل گیا، اسے واپس کیسے لے سکتے ہیں۔ بیان کرنے کے بعد داستان چھپ گئی تو کیا ہوا، اپنی اصل میں تو پھر بھی وہ زبانی ہی ہے۔ افلاطون کا کہنا درست تھا کہ لکھا ہوا حرف اپنی تصحیح خود نہیں کر سکتا، وہ کسی مصحح کا محتاج رہتا ہے۔ لیکن بولے ہوئے حرف کے ساتھ معاملہ یہ ہے کہ جب وہ بول دیا گیا تو منسوخ نہیں ہو سکتا۔

داستان گویوں نے اپنے کارنامے کو مختلف ناموں سے یاد کیا ہے: ترجمہ، تصنیف، پرانے داستان گویوں کے چھوڑے ہوئے پتوں کو نئی رنگ آمیزی اور تفصیل کے ساتھ پھیلا کر لکھنا، دوسرے داستان گویوں کی کہی ہوئی داستان کی باز گوئی، وغیرہ۔ ارباب نول کشور نے کئی جلدوں کے سرورق پر، یا اندر کے صفحات اپنے اشتہاروں میں، ہمیشہ لفظ "ترجمہ" استعمال کیا ہے۔ ان باتوں پر کچھ بحث ہم گذشتہ صفحات میں دیکھ چکے ہیں۔ کاروباری مصلحت، یا ادیبانہ انا کے باعث ان لوگوں نے اپنے طریق کار کو کچھ بھی نام دیا ہو، اصلی اور سچی بات یہی ہے کہ جاہ، قمر، اور تصدق حسین، تینوں نے داستان یوں لکھی گویا وہ زبانی بیان کی جا رہی ہو۔ لہٰذا تدوین اور کاٹ چھانٹ کے وسائل، جو متن نگار کو فطری طور پر میسر ہوتے ہیں، انھوں نے استعمال ہی نہ کئے ☆☆

باب یازدهم

داستان کے نقاد

گیان چند کو داستان کا سب سے زیادہ کار آمد نقاد کہا جا سکتا ہے۔ انھوں نے داستانیں کثرت سے پڑھی ہیں، اور بہ حیثیت مجموعی داستان کے تئیں ان کا رویہ ہمدردانہ اور غیر مربیانہ ہے۔ وہ داستان، اور خاص کر داستان امیر حمزہ، سے بدرجہء اتم لطف اندوز ہوتے ہیں، اسے کلاس میں پڑھائی جانے والی کٹھن نثر کے لوہے چنے کی طرح چبانے کی کوشش نہیں کرتے۔ (داستان کے نام پر ہمارے تدریسی اداروں میں "فسانہء عجائب" کے ساتھ یہی سلوک ہوتا رہا ہے)۔ گیان چند کو داستان کی قوتوں اور ادبی خوبیوں کا بھی اچھا شعور ہے۔ وہ الفاظ کے بہت اچھے پارکھ ہیں، اور داستان میں جو لسانی پھلجھڑیاں اور ایجادی قندیلیں روشن ہیں، ان سے ان کی آنکھوں میں عمومی طور پر جلن نہیں بلکہ ٹھنڈک پیدا ہوتی ہے۔ جارج سینٹس بری George Saintsbury نے ارسطو کے حوالے سے لکھا ہے کہ ناممکن ہے کوئی شخص ارسطو کے ساتھ ذہنی معاملہ کئے بغیر تنقید کا کام شروع کرے اور اسے نقصان عظیم نہ اٹھانا پڑے۔ کچھ ایسی ہی بات داستان کی تنقید کے میدان میں قدم رکھنے والے کے بارے میں گیان چند کے حوالے سے کہی جا سکتی ہے۔

گیان چند کا ذکر گذشتہ صفحات میں اس کثرت سے ہوا ہے کہ ان کے بارے میں یہاں کچھ کہنے کے لئے رہا نہیں ہے۔ لیکن ایک بات یہاں، عمومی طور پر سب نقادوں کے لئے

کہی جا سکتی ہے کہ داستان کے نقادوں میں راز یزدانی کو اس اعتبار سے سب پر تفوق حاصل ہے کہ انھیں داستان سننے سنانے کا براہ راست تجربہ تھا۔ اور افسوس یہ ہے کہ داستان کی زبانیت (orality) سے پوری طرح واقف ہونے کے باوجود راز یزدانی کو بھی ناول کی شعریات (یعنی تحریری بیانیہ کی شعریات) کا ہی سہارا لے کر داستان کا دفاع کرنا پڑا۔ مثال کے طور پر، انھیں اس بات پر اعتراض ہے کہ رام بابو سکسینہ نے داستان کو "جذبات نگاری" اور "کیر کٹر نویسی" سے عاری قرار دیا ہے۔ اس باب میں یزدانی نے سکسینہ کی انگریزی "تاریخ ادب اردو" (۱۹۲۷)، کے اردو ترجمے (مترجم مرزا محمد عسکری، نول کشور پریس لکھنو، ۱۹۴۱) کے صفحہ ۱۰۱ کا حسب ذیل اقتباس پیش کیا ہے:

> ان سب کتابوں میں بڑا عیب یہ ہے کہ صحیح جذبات نگاری اور کیر کٹر نویسی ان میں مفقود ہے۔ کوئی معین پلاٹ بھی نہیں ہے۔ چند مشہور لوگوں کے بعید از قیاس افسانے ہیں جن میں جنات اور دیوزادوں سے لڑائی اور ساحروں سے مقابلے کا ذکر ہے۔ کبھی کبھی وہ سحر و طلسم میں پھنس جاتے ہیں مگر آخر میں فتح یاب نکلتے ہیں اور اپنی محبوبہ کو ظالموں کے پنجے سے رہائی دلاتے ہیں۔ قصے کے تمام واقعات میں ایسی یکسانی ہے کہ جی اکتا جاتا ہے۔ کوئی تنوع اور جدت نہیں، اور روزانہ زندگی کے واقعات کا تو کہیں ذکر نہیں ہے۔

اس پر راز یزدانی کی خفگی بجا ہے۔ لیکن انھوں نے ان باتوں کے رد میں جو کہا ہے، افسوس کہ وہ بھی اتنا ہی غلط ہے جتنے کہ رام بابو سکسینہ (یا ان کے مترجم) کے بیانات

ہیں۔ اپنے مضمون ”اردو داستانوں پر کام کا تجزیہ اور تبصرہ“ مطبوعہ رسالہ ”آج کل“ دہلی، بابت ماہ جولائی ۱۹۶۰ میں راز صاحب کہتے ہیں:

> اگر یہ رائے کسی عام آدمی کی ہوتی تو پڑھنے والا اپنا سر پیٹ کے خاموش ہو جاتا... مگر مشکل تو یہ ہے کہ جس کتاب کی یہ رائے ہے وہ، اور اس کا ترجمہ دونوں ادب کے طلبا کو کورس میں پڑھائے جاتے ہیں۔ اور اس طرح اپنے ادبی ذخیرے کے اس حصے کے متعلق ہماری آئندہ نسلوں کی رائے غلط بنیادوں پر قائم ہو جانے کا اندیشہ پیدا ہوتا ہے۔

احتجاج تو بالکل صحیح، اور جس خدشے کا ظہار کیا گیا وہ بھی بے شک سچا اور ہماری ادبی تنقید کے لئے لمحہء فکریہ فراہم کرنے والا ہے۔ لیکن اگر سکسینہ صاحب کی نکتہ چینی داستان کے حق میں غیر منصفانہ یوں تھی کہ وہ ناول کی شعریات پر مبنی تھی، تو اس کے رد میں راز یزدانی صاحب بھی ناول کی ہی شعریات کی عدالت میں مرافعہ کرتے نظر آتے ہیں۔ یزدانی کہتے ہیں:

> حقیقت یہ ہے کہ داستان حمزہ میں زیادہ اور ”بوستان خیال“ میں نسبۃً کم، پوری داستان ہی جذبات کے سہارے آگے بڑھتی ہے... قدم قدم پر ہماری داستانوں میں واقعات کا سہارا اور جذبات کی پناہ لی جاتی ہے... یہ سمجھنا بھی مشکل ہے کہ کسی معین پلاٹ سے رائے دہندہ کا

مقصد کیا ہے۔ بغیر کسی معین پلاٹ کے افسانوی ادب میں
چار صفحے لکھنا تو مشکل ہے۔ اتنے صفحے کسی معین پلاٹ
کے بغیر کون لکھ سکتا ہے؟ مجذوب کی بڑ بھی تو اتنی لمبی
نہیں ہو سکتی۔ رہی دیو، جنات اور ساحروں سے لڑائی، تو
ہم نے اپنے قدیم افسانوی ادب سے یہ حصہ نکال دیا تو باقی
کیا رہ جائے گا؟... اب رہا یہ امر کہ قصے کی یکسانیت اکتا
دینے والی ہے، یعنی تنوع اور جدت نہیں، یہ دعویٰ بھی
افسوس ناک بے خبری کی دلیل ہے۔ مثلاً طلسم ہوشربا
میں ایک ساحرہ ہے ملکہ بہار جادو جو ہمیشہ بہار کا سحر
کرتی ہے۔ لیکن مصور جادو سے اس کی لڑائی جس نہج پر
واقع ہوتی ہے (دوسری جلد)، وہی نہج ملکہ بہار رنگین سے
مقابلہ پڑنے پر نہیں رہتا (ساتویں جلد)... داستان کی ہر
رزم اور ہر بزم کا نتیجہ صرف ایک ہی ہو گا، یعنی خیر کی فتح
اور شر کی شکست۔ لیکن اس کی ہر رزم اور ہر بزم اپنی فضا
کے لحاظ سے جداگانہ نوعیت رکھتی ہو گی۔ بس اتنے ہی
تنوع اور اتنی ہی جدت کی ہم ایک داستان میں توقع کر سکتے
ہیں... رہے روزانہ واقعات زندگی، تو معلوم
نہیں روزانہ واقعات زندگی کے تحت صاحب کتاب کیا
چاہتے ہیں... اگر روزانہ واقعات زندگی... کا مقصد یہ
ہے کہ عوامی زندگی کے متوقع واقعات، تو ظاہر ہے کہ
داستان ان ہی متوقع واقعات کو حسب مرضی بنانے کی

> کوشش میں کامیابی حاصل کرنے اور موانع کو دور کرنے
> کے واقعات کا نام ہے... عمومی زندگی کے روزانہ
> واقعات... سوسائٹی کے دیگر طبقات کی عام زندگی کے
> مناظر، کیا ہے جو داستانوں میں نہیں؟

میں نے اقتباس طویل کر دیا کہ راز صاحب کا استدلال پوری طرح سامنے آ جائے۔ اتنے طویل بیان میں انھوں نے صرف ایک بات داستان کی شعریات کے حوالے سے کہی، اور وہ بھی مدافعانہ اور اعتذاری انداز میں، کہ داستان سے ہم بس اتنے تنوع کا تقاضا کر سکتے ہیں کہ "ہر رزم اور بزم اپنی فضا کے لحاظ سے جداگانہ نوعیت" کی حامل ہو۔ ظاہر ہے کہ داستان کے تنوع اور تلون کی نوعیت اور کمیت بیان کرنے کے لئے یہ بات کافی نہیں۔ لیکن کم سے کم اتنا ہے کہ یہ بات داستان کی شعریات کے حوالے پر مبنی ہے۔ (اس معاملے کی تفصیل کے لئے ابواب موسوم بہ "زبانی بیانیہ (۳)، حرکیات"، اور "داستان کی شعریات" ملاحظہ ہوں)۔ اس کے سوا جو کچھ راز صاحب نے کہا ہے، وہ سب ناول کی شعریات کو داستان میں دریافت کرنے کی کمزور اور ناکام کوشش ہے۔ راز یزدانی کے بقول:

> (۱) داستان میں جذبات کا وفور ہوتا ہے۔ (لیکن
> حقیقت یہ ہے کہ جذبات، یعنی کردار کے داخلی
> کوائف کو بیان کرنا، اور ان کوائف کے نتیجے میں
> سامع / قاری کو متاثر کرنا، یہ داستان کا کام ہی
> نہیں۔ یہ کام ناول کا ہو سکتا ہے۔ کچھ تفصیل کے
> لئے باب موسوم بہ "داستان اور علم انسانی کی حدیں"

ملاحظہ ہو۔ داستان کو ہنسنے ہنسانے سے تھوڑی سی غرض تو ہے، لیکن رونے رلانے، دل کی کیفیات کو شاعری کی طرح کی جذبات انگیز زبان میں بیان کرنے وغیرہ سے کوئی غرض نہیں۔اس کی کچھ تفصیل باب موسوم بہ ”زبانی بیانیہ (۲)، موت و حیات، توفیق“ میں دیکھیں)۔

(۲) داستان میں پلاٹ ہوتا ہے، کیوں کہ اگر پلاٹ نہ ہوتا تو اتنی بڑی داستان کیسے بنتی؟ (حقیقت یہاں بھی کچھ اور ہے۔ جیسا کہ میں باب موسوم بہ ”داستان کی شعریات (۲)“ میں دکھا چکا ہوں، داستان کو کسی معین پلاٹ کی ضرورت نہیں۔اس کی بناوٹ زنجیرہ نما، خانہ بہ خانہ یعنی modular ہوتی ہے۔ کسی بھی بیانیہ کے لئے پلاٹ یوں بھی کچھ لازمی شے نہیں)۔

(۳) داستان میں عام زندگی کے واقعات بہت ہیں۔ (لیکن داستان کا مقصد عام زندگی کی تصویر کشی نہیں۔ اور یہاں ”عام زندگی“ بھی ایک خاص ہی ڈھنگ سے سامنے آتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ عمومی طور پر داستان میں روز مرہ دنیا کی تصویر کشی اپنے رنگ کی ”واقعیت“ لئے ہوئے ہے، لیکن اس کے بر عکس بھی ہے۔ داستان میں ہر چیز صنف زبانی بیانیہ کی

رسومیات کی تابع ہے۔ اگر یہاں روزمرہ زندگی کی تصویر کشی نہیں، تو اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔ زبانی بیانیہ اس بات کا دعویٰ ہی نہیں کرتا کہ ہم "مرقع حیات" پیش کر رہے ہیں۔ جیسا کہ ہم باب موسوم بہ "داستان کی شعریات (۱)" میں دیکھ چکے ہیں، داستان اپنی اصل میں غیر نمائندگی پذیر (anti-mimetic) ہے۔ دوسری بات یہ کہ خود "مرقع حیات"، "سماجی حقیقت نگاری"، "واقعیت"، یہ سب اصطلاحیں غیر قطعی ہیں، ان کی فلسفیانہ قوت بہت کم ہے اور یہ فکشن یا بیانیہ کی تنقید کے لئے کچھ بہت کار آمد نہیں)۔

(۴) دیو، جنات، ساحروں کی لڑائی وغیرہ اگر نکال لیں تو ہمارے قدیم افسانوی ادب میں کچھ نہ بچے گا۔ (ظاہر ہے کہ یہ جواب نہیں، ناول کی یلغار کے سامنے رحم کی اپیل ہے، کہ ناول میں تو سب کچھ ہے ہی، لیکن ہمارے "قدیم افسانوی ادب" کو اس لئے زندہ رہنے دیں کہ اس کے پاس مافوق الفطرت کے سوا کچھ اور نہیں۔ یہ استدلال بے معنی بھی ہے، کیوں کہ جنات، ساحر، اور انسان کی آویزش ہمارے تاریخی اور تہذیبی شعور کا اہم حصہ ہے۔ اسے محض اوہام کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا۔ دوسری بات یہ

> کہ مافوق العادت، مافوق الفطرت، محیر العقل، سمجھ میں نہ آنے والی، سنسنی یا اہتزاز پیدا کرنے والی چیزیں بھی دنیا، اور انسانی تجربے کا حصہ ہیں۔ انھیں بھی ادب کا موضوع بننا چاہیئے۔ اس بات کے لئے کسی کو شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں۔ شرمندہ تو وہ ہو جس کے ادب میں یہ چیزیں نہ ہوں۔ ناول میں بھی مافوق الفطرت وغیرہ عناصر ہو سکتے ہیں۔ لیکن داستان کی تکمیل ناول کے ہاتھ میں دینا غلط ہے)۔

توجب راز یزدانی جیسے شخص بھی، جنھیں داستان کا براہ راست تجربہ تھا، ناول کے آئینے میں داستان کی رونمائی پر مجبور ہوئے، تو گیان چند، یا دوسرے نقاد، جنھیں داستان کا براہ راست تجربہ نہیں، ناول کو داستان کے لئے قاعدہ پرداز (normative) سمجھیں تو تعجب کی بات نہیں، افسوس کی بات ضرور ہے۔ داستان کی کوئی تنقید اس وقت تک کامیاب نہ ٹھہرے گی جب تک وہ داستان کے زبانی پن (orality) کا پورا لحاظ نہ رکھے۔

گیان چند کے بعد داستان کی سب سے زیادہ توجہ انگیز تنقید کلیم الدین احمد نے لکھی ہے۔ ان کی کتاب کا عنوان ''اردو زبان اور فن داستان گوئی'' ظاہر کرتا ہے کہ وہ داستان کے زبانی پن کی باریکیوں سے واقف ہوں گے۔ لیکن کتاب پڑھ کر ہمیں مایوسی ہی ہوتی ہے، کیوں کہ کلیم الدین احمد صاحب زبانی سنائے جانے والے متن، یا زبانی سنائے جانے کے لئے لکھے جانے والے متن، اور خاموش پڑھنے کی خاطر لکھے ہوئے متن میں کوئی فرق نہیں کرتے۔ لہٰذا اگر وہ داستان گوئی کی اصطلاح استعمال بھی کرتے ہیں تو اس کے مضمرات سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے۔

کلیم الدین احمد صاحب کے بارے میں اکثر کہا گیا ہے کہ وہ بڑے مغرب پرست تھے، اور مشرقی ادب، اور مشرقی اقدار فن وادب کے لئے ان کے دل میں کوئی قدر و قیمت نہ تھی۔ اس کے جواب میں سلیم اختر نے لکھا ہے کہ جس شخص نے اردو داستانوں پر پوری کتاب لکھ دی ہو، اس پر مغرب پرستی کا الزام بیجا ہے۔ یہ بات بالکل صحیح ہے۔ کلیم الدین احمد کے بڑے کارناموں میں سے ایک یہ ہے کہ انھوں نے ہماری داستانوں، اور صنف داستان کو قعر مذلت سے اٹھا کر دنیا کے سامنے اس طرح رکھنے کی کوشش کی کہ داستان کی ذاتی اہمیت بطور ایک فن ادب قائم ہو، اور یہ صرف بازاروں کی متاع گم گشتہ نہ قرار دی جائے۔ ان کی کوشش تھی کہ داستانوں کو ہمارے ادب میں مناسب مقام مل سکے۔ اب یہ بات الگ ہے کہ ہمدردانہ نظر سے دیکھنے کے باوجود کلیم الدین احمد صاحب کو ناول کی موجودگی میں داستان کی کوئی زندہ ضرورت نہ دکھائی دی، اور مجموعی حیثیت سے انھیں داستان اور ناول کے لئے آب آمد تیمم برخاست کا حکم لگانا پڑا۔ اپنی کتاب ''اردو زبان اور فن داستان گوئی'' (مطبوعہ پٹنہ، ۱۹۸۱، اول ایڈیشن ۱۹۴۴) کے آخری صفحات (۲۲۷/۲۲۸) پر کلیم الدین احمد فرماتے ہیں:

> اردو میں داستانوں کا قیمتی سرمایہ ہے۔ یہ ہماری ناسمجھی اور لاعلمی ہے کہ ہم اس قیمتی سرمائے کی قدر و قیمت سے بالکل واقف نہیں اور اس کی طرف کچھ توجہ نہیں کرتے، اور کم قیمت افسانوں اور غزلوں کا ڈھنڈورا پیٹتے ہیں۔ واقعہ تو یہ ہے کہ داستانوں کا جو سرمایہ اردو میں موجود ہے (جس میں بہت کچھ ایسا بھی ہے جس سے ہمیں سنی سنائی واقفیت بھی نہیں)، یہ سرمایہ کسی دوسری زبان کی

> داستانوں کے مقابلے میں بلا تامل پیش کیا جا سکتا ہے، اور
> یہ بھی بلا تامل کہا جا سکتا ہے کہ یہ کسی دوسری زبان کے
> سرمائے سے ہیچ نہیں۔ لیکن یہ تو اردو دنیا کا شیوہ ہے کہ
> اچھی چیزوں سے واقفیت نہیں، اور کم قیمت چیزوں کی
> تشہیر کی جاتی ہے۔

کلیم الدین احمد کے قلم سے ایسی تعریف دوسروں کی پوری پوری کتاب پر بھاری ہے۔ ہمارا دل اگر اسے پڑھ کر خوش ہوتا ہے تو بجا خوش ہوتا ہے۔ لیکن اس اقتباس کو دوبارہ پڑھیں تو یہ حقیقت آشکار ہوتی ہے کہ کلیم الدین احمد نے ہماری داستانوں کو دنیا کی کسی بھی دوسری زبان کے داستانوں کے برابر ٹھہرایا تو ہے، اور یہ دعویٰ تو کیا ہے کہ "یہ کسی دوسری زبان کے سرمائے کے مقابلے میں ہیچ نہیں"، لیکن یہ کہیں نہیں بتایا ہے کہ ادب پاروں کی حیثیت سے ہماری داستانوں کی وقعت کیا ہے؟ یہ ادب ہیں کہ نہیں، اور اگر ادب ہیں تو دنیاے ادب میں ان کی جگہ کہاں ہے؟ اوپر کا اقتباس، جیسا کہ میں نے کہا، کلیم الدین صاحب کی کتاب کے بالکل آخر سے لیا گیا ہے، اس کی حیثیت پوری کتاب کے لب لباب کی ہے۔ اس طرح یہ بات ظاہر ہے کہ کلیم الدین احمد کو داستانیں پسند ہوں گی، لیکن وہ انھیں تحریری ادب (مثلاً ناول) کے مقابلے میں کوئی درجہ دینے کو تیار نہیں۔ خود متن کتاب میں وہ جگہ جگہ داستان، کہانی، اور قصہ طرازی کو "وحشی" انسان، یا "کم عمر بچوں" کے تخیلی عالم کی اشیا قرار دیتے ہیں۔

بہر حال، اس میں تو کوئی شک نہیں کہ کلیم الدین احمد کی نظر میں داستان اچھی اور قیمتی شے ہے، خاص کر اردو کے "کم قیمت" افسانوں اور غزلوں سے تو داستان بہتر ہی ٹھہرتی ہے۔ اردو داستان کو اپنے حسابوں اتنا زبردست خراج عقیدت پیش کرنے والے

شخص پر یہ الزام لگانا، کہ وہ مغرب پرست تھا، واقعی عجیب لگتا ہے۔ لیکن حقیقت اتنی سادہ نہیں ہے۔ کلیم الدین احمد یقیناً یہ چاہتے تھے کہ ہماری اپنی تہذیب کے کارناموں کو قدر کی نگاہ سے دیکھا جاسکے، لیکن وہ اس کے لئے صحیح راستہ نہ اختیار کر سکے۔ کلیم الدین صاحب مغرب پرست تھے بھی، اور نہیں بھی تھے۔ ان کا دماغ سراسر مغرب کا حلقہ بگوش تھا، لیکن مزاج کے اعتبار سے وہ مشرقی تھے۔

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ کلیم الدین صاحب نے جدید علوم اگرچہ شعوری طور پر مغرب سے، یا مغربی طرز پر حاصل کئے تھے، لیکن غیر شعوری طور پر وہ مشرقی تہذیب اور نظریہء کائنات کے اس اصول پر کاربند تھے کہ علم اور نظریات کی اصل الہامی اور کشفی ہے۔ لہٰذا جو اصول اور نظریات قائم ہو جائیں، ان میں تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ بزرگوں نے الہام ربانی، یا کشف، یا دونوں کے امتزاج سے جو علم حاصل کیا ہے، وہ ہر زمانے میں، اور ہر جگہ صحیح ہے۔ اس عقیدے (یا تصور، یا نظریہء علم) پر کاربند ہونے کا نتیجہ یہ ہوا کہ کلیم الدین احمد نے مغربی کتب و اساتذہ سے (غلط یا صحیح) جو علم حاصل کیا، اس کے بارے میں انھوں نے یہ پختہ اعتقاد قائم کر لیا کہ یہ علم نہ صرف سارے کا سارا صحیح ہے، بلکہ ہر زمانے اور ہر جگہ کے لئے صحیح ہے۔ انھوں نے یہ بات نظر انداز کر دی کہ علم کے مطلق ہونے کا نظریہ، اور یہ نظریہ کہ اساتذہ کا قائم کیا ہوا علم سب کا سب ناقابل تردید ہے، خود مغرب میں سترہویں صدی کے بعد ترک ہو گیا تھا۔ روشن خیالی (Enlightenment) کی سب سے پہلی ضرب ان عقائد و تصورات پر پڑی جو قدیم الایام سے فلسفے یا مذہب کی کتابوں میں درج تھے اور ناقابل انکار و تردید خیال کئے جاتے تھے۔ پھر یہ بات بھی سامنے آئی کہ خود فلسفہ کسی مطلق علم کی طرف ہمیں نہیں لے جاتا، اور یہ کہ بہت سے علوم (مثلاً علم ادب) میں آفاقی اقداری معیار (qualitative standards) نہیں مقرر ہو سکتے۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی آتے آتے یہ سب باتیں مغرب کے علمی اور فکری

حلقوں میں عام ہو چکی تھیں۔ لیکن کلیم الدین صاحب کے مشرقی مزاج نے انھیں یہ بات نہ سوجھنے دی کہ علم کی ترقی کی بنیاد سوال اور بحث پر ہے، اور یہ کہ علم مطلق نہیں ہے، اور نہ وہ نظریات ہی مطلق ہیں جن کی روشنی میں ہم علم کی حدوں کو متعین کرتے اور اس کی انواع کو قائم کرتے ہیں۔ مثلاً، "شعر کیا ہے؟" اس سوال کے بہت سے جواب ممکن ہیں، اور کوئی بھی جواب مطلق حقیقت کا حامل نہیں ہو سکتا۔ تہذیبیں اپنے مزاج، تاریخ، اور تصور کائنات کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہیں، اور یہ ممکن ہے، بلکہ اکثر ایسا ہوتا ہی ہے کہ ایک ہی سوال کا جواب مختلف تہذیبیں اپنے اپنے مختلف ڈھنگ سے فراہم کریں۔ لہٰذا ضروری نہیں کہ جو چیز کسی ایک تہذیب میں مستحسن ہو، وہ دوسری تہذیب میں، یا ہر تہذیب میں مستحسن ہو۔ بعض بہت ہی عمومی سوالوں کے جواب، جن کا تعلق ضابطہء اخلاق سے ہے، شاید ہر جگہ مشترک ہوں۔ (مثلاً اپنے بزرگوں کا احترام کرنا چاہیئے کہ نہیں؟ اس کا جواب تقریباً ہر تہذیب میں اثبات میں ہے)۔ لیکن اس کے آگے کہنا غیر ممکن ہے۔

ادب کی دنیا میں ان اصولوں کی کار فرمائی نظریہء اصناف میں صاف نظر آتی ہے۔ مغربی مفکروں کو اس امر کا پورا احساس ہے کہ ہر صنف کے اپنے قاعدے اور تقاضے ہوتے ہیں۔ یہ نامناسب ہے کہ کسی صنف کے جو تقاضے ہیں، اور جن قاعدوں کی رو سے وہ بامعنی ہوتی ہے، انھیں تقاضوں اور قاعدوں کو بلا امتیاز کسی اور صنف پر جاری کر دیا جائے۔ اور خود ادبی صنف بھی کوئی مطلق حقیقت نہیں۔ یوری پڈیز یونانی کا ڈراما بھی ڈراما ہے، کالی داس ہندی کا ڈراما بھی ڈراما ہے، اور شیکسپیئر برطانوی کا ڈراما بھی اسی صنف کا نمائندہ ہے، لیکن ان تینوں میں سے کوئی ایک بقیہ دونوں کو سمجھنے کے لئے پوری طرح کار آمد نہیں ہو سکتا۔

کلیم الدین احمد چونکہ احساس کے اعتبار سے مشرقی تھے، اس لئے انھوں یہ فرض کر لیا کہ مغربی ادب کے جن اصولوں کو انھوں نے اپنے استادوں، اور قدما، اور پیش رو

مفکروں سے حاصل کیا ہے، وہ مطلق اور آفاقی ہیں۔اور ہر وہ چیز جو ان اصولوں پر ان کے خیال میں کھری نہ اترے، وہ ناقص اور واجب الترک ہے۔چنانچہ ان کا مشہور مقولہ کہ غزل نیم وحشی صنف سخن ہے، اسی عقیدے کی پیداوار ہے کہ نظم (یعنی منظوم کلام) کے اصول کی رو سے یہ ایسا متن ہے جس میں خیالات کا ربط اور ارتقا ہو، اور اس میں آغاز، وسط، اور انجام کا التزام رکھا گیا ہو۔(یہ عقیدہ انھوں نے بخیال خود مغرب سے حاصل کیا تھا)۔انھوں نے غزل کو بھی نظم قرار دیا اور چونکہ غزل میں خیالات کا ربط وارتقا نہیں ہوتا، لہٰذا غزل ناقص اور عیب دار صنف سخن ہے۔یعنی ہوا یہ کہ انھوں نے مغربی استادوں سے حاصل کیے ہوئے خیال کو مطلق اور آفاقی فرض کر لیا، کیوں کہ ان کی مشرقی تربیت اور مزاج کا یہی تقاضا تھا کہ استاد سے جو ملے اسے بلا حجت قبول کرو۔انھوں نے یہ بھی نہ سوچا کہ خود مغرب اس بات کا معترف ہے کہ مقدمات اور نظریات (خاص کر وہ جن کا تعلق ادب، اور ادب کی تشریح سے ہے) نہ بدیہی ہیں، اور نہ حتمی۔انھوں نے یہ بات بھی نظرانداز کر دی کہ نظم کی جس تعریف کو وہ مغربی اصولوں کی روشنی میں مستند گردان رہے ہیں، وہ دراصل خود مغربیوں کے یہاں مستند نہیں ہے۔

ادب، یا کسی بھی کلام کی تشریح کن اصولوں پر کی جائے؟ اس سوال کے جواب میں مشرق و مغرب میں کئی باتیں کہی گئی ہیں۔شرحیات (Hermeneutics) کی بحثیں سترہویں صدی کے یورپ میں ذرا سنگین ہو گئیں جب سائنس کی نئی دریافتوں کے پیش نظر انجیل کی شرح میں طرح طرح کی پیچیدگیاں پیدا ہونے لگیں۔مذہب کی رو سے انجیل صحیفۂ الہامی ہے اور اس کا حرف حرف صحیح ہے۔لیکن اس میں بہت سی ایسی باتیں ہیں جو عقل سے بعید ہیں، یا جو سائنس (یعنی مشاہدہ، تجربہ، تعقل) کی روشنی میں غلط معلوم ہوتی ہیں۔اسپنوزا Spinoza (۱۶۳۲ تا ۱۶۷۷) یہ کہنے پر مجبور ہوا کہ انجیل کی شرح کا مقصد صرف یہ ہے کہ اس کے ''معنی'' پوری طرح بیان کر دیے جائیں۔''سچائی'' کیا ہے، اس سے کوئی سروکار

نہ رکھا جائے۔ لیکن معاملہ اس طرح بھی ٹھیک سے حل نہیں ہوتا۔ انجیل میں بہت سی باتیں ایسی ہیں جو عقل کے خلاف ٹھہرتی ہیں۔ لہٰذا یا تو انھیں "غلط" کہا جائے، یا مجبوراً انھیں استعارے کے عالم سے قرار دیا جائے۔ اس طرح مغربی شرحیات (Hermeneutics) اس نتیجے پر پہنچی کہ تشریح کے عمل میں زبان کی ماہیت، استعارے کی نوعیت، بالواسطہ بیان کی کیفیت، یعنی ان تمام باتوں کو معرض بحث میں لانا ضروری ہے جن کا تعلق فلسفہ ءلسان اور زبان کے تخلیقی استعمال سے ہے۔ اسی باعث مغرب کے معلمین اول، یعنی افلاطون اور ارسطو کے تصورات عین اور تصورات لسان کو طرح طرح سے معرض سوال میں لایا گیا ہے، اور ادب (یعنی تخلیقی زبان) کی ماہیت کے بارے میں کئی نظریات متصادم رہے ہیں۔

لہٰذا مغربی اصول یہ ہے کہ ہر بیان کو بحث میں لایا جائے، اسے رد و قبول کی منزلوں سے گذارا جائے۔ مشرقی اصول یہ ہے کہ علم چونکہ الہامی اور کشفی چیز ہے، لہٰذا جو چیز ایک بار طے ہو گئی، وہ ہمیشہ کے لئے طے ہو گئی۔ اس اصول کی کارفرمائی ہم آج بھی اپنی ادبی تہذیب میں دیکھتے ہیں جب بار بار یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ ہم جو کہہ رہے ہیں وہ صحیح ہے، کیوں کہ "کتابوں میں ایسا ہی درج ہے۔" فن کے قواعد جو ہمیں اپنے "بزرگوں" سے ملے ہیں، ہم انھیں ہر وقت صحیح سمجھتے ہیں۔ اور اگر کسی بات کو ضرور ہی منوانا ہو تو ہمیں اس میں بھی تکلف نہیں ہوتا کہ اپنی بات کو "بزرگوں" سے منسوب کر کے بیان کر دیں۔ اصل صورت حال کچھ بھی ہو، لیکن (مثلاً) یہ کہہ دینا ہمارے یہاں کافی ہے کہ شعر میں عربی فارسی حروف علت کا دبانا عیب ہے۔ وجہ پوچھئے تو کہا جاتا ہے کہ "اساتذہ کا یہی قول ہے"۔ اساتذہ کا قول کہاں درج ہے، یہ کوئی نہیں بتاتا، (اور نہ ہی شاید کوئی جانتا ہے)۔ یہ قول صحیح اور مبنی بر انصاف ہے کہ نہیں، اس کے بارے میں بھی کسی کو کوئی تشویش نہیں۔ اس بات کا بھی تردد نہیں کہ یہ قول شاعری کے لئے مفید ہے کہ غیر مفید۔ ہمارے یہاں منطق یہ ہے

کہ چونکہ "اساتذہ" کا قول ہے، اس لئے صحیح اور مفید ہی ہوگا۔

"اساتذہ" کے بنائے ہوئے اصولوں کی اندھی پابندی کو وظیفہء حیات جاننے کا نتیجہ یہ ہوا کہ جب کلیم الدین احمد نے غزل پر یلغار کی تو ہمارے یہاں کھلبلی مچ گئی، اور اس کھلبلی کے شکار وہ لوگ بھی ہوئے جو مغرب کی تعلیم سے بہرہ مند تھے۔ اب تک تو ہم لوگ یہ سمجھے ہوئے تھے کہ اساتذہ کی ہر بات برحق ہے، لیکن مشکل یہ تھی کہ کلیم الدین صاحب ہمارے اساتذہ کے قائل نہ تھے، وہ اپنے ہی اساتذہ کو لائے تھے۔ چونکہ کلیم الدین احمد کے اساتذہ (ان کے اپنے قول کے مطابق) مغربی تھے، اور ان دنوں ہم لوگوں پر مغرب کی دھونس بہت تھی، لہٰذا کلیم الدین احمد صاحب کے اساتذہ لامحالہ ہمارے مقامی مولویوں سے بہتر قرار پائے۔ اس طرح ہمیں یہ محسوس ہوا کہ جو اساتذہ کلیم الدین صاحب کی حمایت میں ہیں، وہ "برتر اور مستندتر" ہیں، اور ہمارے ہاں صرف از کار رفتہ بوڑھے ء

واں کنٹر سب بلوری ہیں یاں ایک پرانا مٹکا ہے

اس پس منظر میں یہ بالکل فطری تھا کہ کلیم الدین احمد کا یہ اعتراض، کہ غزل نیم وحشی صنف سخن ہے، ہمیں قطعی مسکت محسوس ہو۔ ہمارے یہاں "اساتذہ" کی سند لینے کے قائل لوگوں میں وہ لوگ بھی تھے (مثلاً خواجہ منظور حسین) جو کلیم الدین احمد کی طرح انگریزی کے جید عالم تھے۔ اب تک تو وہ لوگ اپنے اساتذہ پر تکیہ کر کے غزل کو قبول کئے ہوئے تھے (حالی اور ان کے ساتھیوں نے بھی غزل پر ضرب لگائی تھی، لیکن وہ اس کے مخالف نہ تھے، صرف اس کی معاصر صورت حال سے غیر مطمئن تھے)، لیکن کلیم الدین احمد کے مغربی اساتذہ کے سامنے انھوں بھی گھٹنے ٹیک دیئے، کیونکہ مشرقی تہذیب کی رو سے اساتذہ کی بات رد کرنا بمنزلہء کفر ہے۔

اگر یہ مشرقی تہذیب کے تقاضوں کے بموجب استاد کے سامنے خاموشی، اور مغربی استادوں کی بات کو آیت وحدیث سمجھنے کی روایت نہ تھی، تو پھر وہ کیا شے تھی جس نے کلیم الدین صاحب کے لائق فائق انگریزی داں معاصروں کو بعض بنیادی سوالات اٹھانے سے روکا؟ مثلاً ان حضرات نے خود مغرب کے ہی اصول تفتیش و تشکیک پر عمل کرتے ہوئے مندرجہ ذیل سوالات کلیم الدین صاحب پر کیوں نہ قائم کئے؟

(۱) یہ کیا ضروری ہے کہ غزل کو "نظم" (یعنی مغربی مفہوم میں Poem) قرار دیا جائے؟

(۲) یہ کیا ضروری ہے کہ غزل پر وہی قاعدے جاری کئے جائیں جو (مثلاً) سانیٹ کے ہیں؟

(۳) نظم کی جو تعریف آپ بیان کر رہے ہیں کیا وہ تمام مغربی ادبی نظریات اور نقادوں میں مشترک ہے، یا صرف کسی مخصوص زمانے کی چند ہی نظموں پر اس کا اطلاق ہوتا ہے؟

(۴) کیا ہر تہذیب کو حق نہیں کہ وہ اپنے فنی اصول و ضوابط خود مقرر کرے؟

اس طرح کے اور بہت سے سوال ممکن ہیں، لیکن نمونے کے لئے یہی کافی ہیں۔ ان سوالات کے نہ پوچھے جانے کی بنا پر کلیم الدین صاحب کو اپنے خیالات پر نظر ثانی کرنے، یا تاریخ اور فلسفہء اصناف کی روشنی میں ان کا دفاع کرنے کا موقعہ نہ ملا۔ وہ اپنی بات پر تا عمر قائم رہے۔ ورنہ کلیم الدین احمد جس زمانے میں اپنی غزل مخالف باتیں لکھ رہے تھے، اس

زمانے ہی میں یہ بات پوری طرح تسلیم کی جاچکی تھی کہ ایک صنف کے قاعدے دوسری پر منطبق نہیں ہو سکتے، اور نظم میں ربط و تسلسل وارتقاے خیال کا ہونا ضروری نہیں۔ ادبی تخلیق کے عمل میں اس صنف کی اہمیت سب سے زیادہ ہے جس صنف میں وہ تخلیق تیار کی جا رہی ہے۔

مندرجہ بالا مختصر بحث اس لئے ضروری تھی کہ اس کے بغیر کلیم الدین صاحب کے انتقاد داستان کا پورا حال سمجھ میں نہیں آسکتا۔ انھوں نے جس زمانے میں "اردو زبان اور فن داستان گوئی" لکھی (۱۹۴۴)، اس وقت خود مغرب میں بیانیہ، اور زبانی بیانیہ کے نظری مباحث پر اتنی گفتگو ہو چکی تھی کہ وہاں اب یہ ناممکن تھا کہ زبانی اور غیر زبانی بیانیہ میں فرق نہ کیا جائے۔ زبانی بیانیہ، خاص کر قصوں اور لوک کہانیوں کے بارے میں ولادمیر پراپ (Vladimir Propp)، اور زبانی لکھی اور سنائی جانے والی داستانوں کے بارے میں ملمن پیریMillman Parry اور البرٹ لارڈ Albert Lord کا بہت سا کام سامنے آچکا تھا۔ پراپ کے علاوہ دوسرے روسی نقادوں، مثلاً بورس توماشیوسکی (Boris Tomashesky) کا بھی کام لوگوں کے سامنے تھا۔ لیکن کلیم الدین صاحب نے ان کو قابل اعتنا نہ سمجھا، اور داستان کی تنقید اسی مفروضے پر مبنی رکھی کہ داستان بھی ایک طرح کا ناول ہوتی ہے، لیکن غیر ترقی یافتہ۔ اس پر طرہ یہ کہ ناول کے بارے میں بھی کلیم الدین احمد کے تصورات وہی تھے جو انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے ربع اول اول میں منظر عام پر آئے تھے۔ ناول کی نظری تنقید کے میدان میں تازہ ترین افکار سے انھیں غرض نہ تھی۔

ناول اور داستان کا فرق مفصل بیان کرنے کی یہاں ضرورت نہیں۔ بہت سی باتیں "داستان کی شعریات" نامی دو ابواب میں مذکور بھی ہو چکی ہیں۔ یہاں دو باتوں کا اعادہ کافی ہے۔ اول تو یہ کہ ناول تحریری بیانیہ ہے، اور داستان زبانی بیانیہ ہے۔ دوسری بات یہ

کہ داستان اپنے مزاج کے اعتبار قبل از جدید (pre-modern) صنف سخن ہے۔ اس کے پس پشت جو تصور کائنات کار فرما ہے، وہ ناول کے پس پشت کام کرنے والے تصور کائنات سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ زبانی پن کی وجہ سے داستان کے ضوابط بیان یعنی narrative principles ناول سے بہت مختلف ہوتے ہیں۔ چونکہ ناول اور داستان دونوں ہی بیانیہ ہیں، اس لئے ان کی شعریات میں بعض باتیں مشترک ضرور ہیں، لیکن اس اشتراک کی نوعیت ایسی ہر گز نہیں کہ اس کی بنا پر داستان اور ناول میں کوئی نامیاتی تعلق مانا جائے۔

کلیم الدین صاحب ان بنیادی باتوں کو نظر انداز کرتے ہیں۔ ان کی کتاب "اردو زبان اور فن داستان گوئی" کے اولین دو ابواب کے عنوان ہیں، "داستان کیا ہے؟" اور "داستان کی ٹکنیک"۔ اس پورے مبحث کو بیس اکیس صفحوں میں نمٹادیا گیا ہے۔ اور پوری گفتگو میں اس بات کا کہیں ذکر نہیں کہ داستان زبانی بیانیہ ہوتی ہے، اور نہ اس بات کا ذکر ہے کہ داستان کا اصول حقیقت، واقعیت (یا ناول نگاری) کے اصول حقیقت سے بالکل جداگانہ ہوتا ہے۔ کلیم الدین صاحب کا ذہن اس بات کو تسلیم کرنے (تسلیم کرنا کیا، اس کا سامنا بھی کرنے) پر تیار نہیں کہ وہ متن جس میں ہنری جیمس کے ناول جیسی نام نہاد واقعیت نہ ہو، اور جس میں محیر العقل باتیں مذکور ہوں، "سنجیدہ" اور "متین" اور "وقیع" بھی ہو سکتا ہے۔ ان کے دل میں یہ خیال شدت سے جاگزیں ہو گیا ہے کہ عہد وکٹوریہ کے انگریزی ناولوں کے سوا کسی طرح کا بیانیہ ممکن نہیں۔ اواخر اٹھارویں صدی کے انگلستان، اور اوائل انیسویں صدی کے فرانس اور جرمنی میں ناول کی جو نئی شکلیں سامنے آئیں، اور جن پر مشرقی داستانوں خاص کر "الف لیلہ" کا گہرا اثر تھا، ان کے باعث مغربی ناول میں "واقعیت" اور "حقیقت" کے تصورات پر کچھ نظر ثانی بھی ہوئی۔ اور کچھ نہیں تو گاتھک ناول (Gothic Novel) اور "دہشت انگیز ناول" (The Novel of Terror) کی ایجاد اور مقبولیت نے مغربی ناول میں نئی رنگ آمیزیاں کیں، اور ان کا اثر آج بھی "جادوئی حقیقت نگاری" (Magic Realism) میں کار فرما ہے۔ کلیم الدین احمد ان تمام معاملات کو اپنے دائرہء افکار کے باہر رکھتے ہیں۔

کلیم الدین احمد صاحب اس بات کو بھی بھول جاتے ہیں کہ "حقیقت نگاری" ہویا "سماجی حقیقت نگاری"، یہ بیانیہ کے طرز ہیں، سارے کا سارا بیانیہ نہیں ہیں۔ اور جس طرح "حقیقت نگاری" ایک طرز ہے، اسی طرح مافوق العادت اور مافوق الفطرت کو بنیاد بنانا بھی بیانیہ کا ایک طرز ہے۔ وہ داستان کے وجود میں آنے کی نفسیاتی توجیہ کرتے ہیں۔ ان کا ارشاد ہے:

> مہذب انسان بھی بچوں اور وحشیوں کی طرح قصہ کہانی کا شائق ہے۔ یعنی انسان تہذیب کے زینوں پر پہنچ کر بھی کہانیوں کو لغو ولا طائل نہیں خیال کرتا، بلکہ ان کی نوعیت بدل کر اپنی مہذب زندگی کی ضرورتوں کو پورا کرتا ہے۔ بہر کیف کسی بچے اور وحشی میں یہ مشابہت ہے کہ دونوں کہانیوں کو پسند کرتے ہیں اور انھیں تعقل اور تنقید کی میزان پر نہیں تولتے... جب بچے کا دماغ ترقی کے مدارج طے کرتا ہے، جب وحشی تہذیب کی منزلوں سے گذرتا ہے تو وہ ان کہانیوں میں ایک کمی محسوس کرتا ہے... اور وہ دوسری صنفیں اختراع اور اخذ کرتا ہے جن سے اس کی نئی پیاس کی تشفی ہوتی ہے۔

کلیم الدین احمد کے مندرجہ بالا اقتباس کے بارے میں کہنا پڑتا ہے کہ مربیانہ، غیر منطقی، اور سہل پسند فکر کی اس سے بہتر مثال ملنا مشکل ہے۔ اس پورے اقتباس کا تجزیہ طول کلامی کا موجب ہوگا۔ صرف چند بنیادی اور سامنے کی باتوں پر غور کریں:

(۱) کلیم الدین صاحب انسانوں کو دو انواع میں تقسیم کرتے ہیں: "وحشی" (savage) اور "مہذب" (civilised)، اور اس تقسیم کو وہ بدیہی سمجھتے ہیں، در حالے کہ دونوں ہی اصطلاحیں تعریف کی محتاج ہیں۔ جدید فکر کی رو سے "وحشی" اور "مہذب" از کار رفتہ اصطلاحیں ہیں۔ جس معاشرے کو savage کہا جاتا ہے، وہ اپنی جگہ خود مکتفی ہے اور اتنا ہی منظم ہے جتنا کوئی بھی "مہذب" معاشرہ منظم ہو سکتا ہے۔ اگر کسی "وحشی" سماج کی بعض رسوم کو ہم "غیر مہذب"، یا "غیر انسانی" قرار دیتے ہیں، تو عین ممکن ہے کہ وہ سماج ہماری بھی بعض رسوم اور ضوابط کو ایسا ہی قرار دے۔ خود کو "مہذب" اور دوسروں کو "وحشی" شمار کرنا انیسویں صدی کے مغربی یورپ کی نسل پرست فکر کا آئینہ دار ہے۔ اس میں حقیقت کا شائبہ بھی نہیں ہے۔

(۲) بالفرض اگر یہ تفریق صحیح بھی ہو، تو کلیم الدین صاحب اپنے اس دعوے کا ثبوت دینے سے قاصر ہیں کہ "وحشی" انسان اپنی کہانیوں کو "تعقل اور تنقید کی میزان پر نہیں تولتے"۔ اس دعوے کے ثبوت میں انھوں نے کوئی اعداد و شمار نہیں دیے، اور نہ یہ بتایا کہ "تعقل اور تنقید کی میزان" سے ان کی کیا

مراد ہے؟ کیا قدیم چینی، سمیری، اور مصری تہذیبوں کو ہم "وحشی" کہہ سکتے ہیں؟ اگر نہیں، تو ان معاشروں میں جو داستانیں اور قصے رائج تھے (ان میں سے کچھ ہم تک پہنچے ہیں)، انھیں کیا کہا جائے گا؟

(۳) کلیم الدین صاحب "بچے" کی طرف سے بھی بعض فیصلے صادر کرتے ہیں، اور ان کے ثبوت میں کوئی اعداد و شمار، یا کسی تحقیق کا خلاصہ، نہیں پیش کرتے۔ وہ اس بات کو بدیہی قرار دیتے ہیں کہ "جب بچے کا دماغ ترقی کے مدارج طے کرتا ہے... تو وہ ان کہانیوں میں ایک کمی محسوس کرتا ہے۔" ترقی کے مدارج کی منزلوں کے بارے میں وہ کچھ نہیں کہتے، اور نہ یہ بتاتے ہیں کہ بچے کا دماغ "کہانیوں" میں کون سی "کمی" محسوس کرتا ہے، اور یہ عمل شعوری ہے یا غیر شعوری؟ اور یہ عمل جیسا بھی ہو، اگر "بچے" قصہ کہانی کو مسترد کر دیتے ہیں تو نسل انسانی کے اولین بچوں کو چاہیئے تھا کہ بڑے ہو کر وہ تمام کہانیوں کو نیست و نابود کر دیتے (جیسا کہ بہت سے دیگر رواجوں اور ضابطوں کے ساتھ ہوا)۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوا۔ انسانی تاریخ کے بعض نہایت ترقی یافتہ معاشروں، مثلاً ہندو اور عرب معاشروں نے دنیا کی بہترین کہانیاں اور داستانیں

خلق کیں۔ آخری بات یہ کہ "بچے = وحشی" کی مساوات نہ "بچے" کے ساتھ انصاف کرتی ہے اور نہ "وحشی" کے ساتھ۔

(۴) کلیم الدین احمد صاحب کا خیال ہے کہ "بچہ / وحشی" جب کہانیوں سے عدم اطمینان محسوس کرتا ہے تو "نئی ادبی صنفیں اختراع اور اخذ کرتا ہے۔" اس اصول کا نتیجہ یہ ہونا چاہیئے تھا کہ نئی نئی اصناف "اختراع یا اخذ" ہوتی رہتیں۔ لیکن تمام دنیا میں اصناف کی تاریخ سے ثابت ہے کہ اصناف کم تو ہو سکتی ہیں، لیکن نئی اصناف بہت ہی کم وجود میں آتی، یا غیر معاشروں سے اخذ کی جاتی ہیں۔ ممکن ہے کہا جائے کہ نئی اور "ترقی یافتہ" اصناف اس لئے وجود میں نہیں آرہی ہیں کہ "وحشی" لوگ دنیا سے نابود ہو گئے، تو بھی "بچے" تو موجود ہیں۔ وہ بڑے ہو کر نئی اصناف کیوں نہیں ایجاد اور اخذ کرتے؟ اور یہ کہنا بھی بڑے جگرے کا کام ہے کہ "وحشی" لوگ ختم ہو گئے۔ اگر "وحشی" سے "قبائلی اور قبل التاریخی" مراد لیں، تو آج بھی ایسے معاشرے موجود ہیں جہاں پہیے اور لوہے کے اوزاروں کا وجود نہیں۔ اور اگر "وحشی" سے مراد "تشدد پسند، خونخوار، اور انسانیت سوز" ہو، تو آج کے "مہذب" مغربی انسان سے بڑھ

کر "وحشی" کوئی نہیں۔ بوسنیااور کوسوو ابھی ہمارے
سامنے ہیں۔

(۵) کلیم الدین احمد صاحب کا گمان ہے کہ ناول چونکہ زمانۂ جدید کی صنف ہے، لہٰذا یہ ان کے اس کے خیال کی دلیل ہے کہ "ترقی یافتہ ذہن" اپنے لئے نئی اصناف بنالیتا ہے۔ اس میں دو مغالطے ہیں۔ ایک تو یہ کوئی ضروری نہیں کہ جو چیز آج کے زمانے کی ہو، وہ "ترقی یافتہ" بھی ہو۔ اور دوسری بات یہ کہ ناول کی صنف کم سے کم سات آٹھ سو برس پرانی ہے۔ ابن طفیل اندلسی (وفات ۱۱۸۵/۱۱۸۶) کا ناول "حی بن یقظان"، جو بارہویں صدی کی تصنیف ہے، نہ صرف اعلیٰ درجے کا ناول ہے، بلکہ اسے دنیا کا پہلا وجودی ناول ہونے کا شرف بھی حاصل ہے۔ جاپان کی لیڈی موراساکی نے گیارہویں صدی کے آغاز میں "گینجی کا قصہ" تصنیف کیا، جسے دنیا کا اولین ناول، یاسب سے اول ناولوں میں سے ایک شمار کیا جاتا ہے۔ اور اگر لانگس (Longus) کے قصے "ڈیفنس اور کلوئی" (Daphnis and Chloe) کو ناول قرار دیں، جیسا کہ بعض نقادوں نے کیا ہے، تو ناول کی تاریخ پیچھے کھنچ کر دوسری/تیسری صدی میں داخل ہو جاتی ہے۔

(۶) کلیم الدین احمد کا یہ خیال غلط ہے کہ کہانیوں کو اگر
"تعقل اور تنقید کی میزان" پر آنکیں تو وہ کم قیمت
ٹھہریں گی۔ یہ خیال تعمیمی بھی ہے، کیوں اس کی رو
سے ناول، کسی ناول، کو "تعقل اور تنقید کی میزان" پر
رکھ کر دیکھیں تو وہ کہانی، کسی بھی کہانی، سے برتر
ٹھہرے گا، کیوں کہ ناول ایک "ارتقایافتہ" صنف
سخن ہے۔ ظاہر ہے کہ تمام تہذیبوں میں ایسے قصوں
کی کمی نہیں جو سینکڑوں، بلکہ ہزاروں برس سے
مقبول اور زندہ ہیں، اور انھیں تہذیبوں میں ہزاروں
ناول ہر سال لکھے اور بھلا دیے جاتے ہیں۔
(۷) کلیم الدین صاحب کا خیال، کہ کہانی "غیر ترقی
یافتہ" وغیرہ صنف ہے، بیانیہ کی قوت کی نفی کرتا ہے
اور بیانیہ کے ساتھ ناانصافی کا مرتکب ہوتا ہے۔ جو
شخص اسطور اور رزمیہ سے تھوڑی بہت بھی واقفیت
رکھتا ہے، وہ ایسی بات ہرگز نہ کہے گا۔ پرانے
قصوں، اور پھر اساطیر کی قوت کے ثبوت آج بھی
زندگی کے ہر شعبے میں بکھرے ہوئے ہیں۔

جیسا کہ اب تک واضح ہو چکا ہو گا، کلیم الدین صاحب کے ذہن میں نثری بیانیہ
کے معنی ہیں مغربی ناول، اور مغربی ناول بھی وہ جو انیسویں صدی کے اواخر میں ہنری جیمس
کے زیر اثر رائج ہوا۔ ان ناولوں میں "واقعیت" کا یہ معیار تھا کہ کردار "زندگی سے قریب"

ہوں، اور بیان کا فنی معیار یہ تھا کہ وہ اس طرح کا ہو گویا واقعات بیان نہیں ہو رہے ہیں، بلکہ آنکھوں کے سامنے دکھائے جا رہے ہیں۔ کلیم الدین صاحب لکھتے ہیں کہ بچہ یا وحشی جب کہانی پڑھتا (یا سنتا؟) ہے تو:

> جیسے وہ کہانیوں کو واقعیت اور حقیقت کی روشنی میں نہیں دیکھتا، اسی طرح وہ انھیں جمالیات اور فن کی کسوٹی پر نہیں جانچتا... وہ ان کی صورت میں حسن، تناسب، ترتیب وارتقا کی منطقی صحت سے سروکار نہیں رکھتا۔ اسی لئے ان کہانیوں میں حقیقت اور فنی حسن کا وجود عام طور پر نہیں ہوتا۔

یہاں مشکل یہ ہے کہ کلیم الدین احمد صرف ایک معیار پیش کرتے ہیں، اور وہ بھی ادھورے لفظوں اور مبہم اصطلاحوں میں۔ یہ معیار تقریباً لفظ بہ لفظ ہنری جیمس کی تحریروں سے اخذ کیا گیا ہے۔ بھلا "بچے"، یا "وحشی" کو یہ کیا خبر کہ مجھے چاہیئے کہ میں جو کہانی سن رہا ہوں اس کو سننے کے ساتھ ہی ساتھ میں اسے کسی امریکی نقاد / ناول نگار کی تحریروں میں روشنی میں جانچتا بھی جاؤں۔ یہ کام تو بہت سے پڑھے لکھے لوگ بھی نہیں کرتے۔ ناول کے کروڑوں قاری ہوں گے جنھوں نے ہنری جیمس کا نام بھی شاید نہ سنا ہو۔ بچے / وحشی کو یہ ضرور معلوم ہوگا کہ جو کہانی میں سن رہا ہوں وہ کہانی کے بارے میں میری توقعات پوری کرتی ہے کہ نہیں۔ اگر وہ ہنری جیمس کے معیار کا اطلاق اپنی نانی دادی کی کہانیوں پر کرے بھی تو اسے ان معیاروں کی صحت میں شک ہو جائے گا، نانی دادی کی کہانی پر نہیں۔ بچے ہر کہانی کو سچ سمجھتے ہیں، اور ہر تہذیب اپنی کہانیوں سے اپنے کام کی بات نکال لیتی ہے۔ کہانی (=زبانی بیانیہ) میں بھی "تناسب"، "ترتیب وارتقا کی منطقی صحت" ہو سکتی ہے، لیکن یہ

اصطلاحیں کہانی (=زبانی بیانیہ) کے لئے بے معنی ہیں۔ زبانی بیانیہ کا حسن اور طرح کا، اس کی گرامر اور طرح کی، اس کا ترتب و تناسب اور طرح کا ہوتا ہے۔ اسطور کی طرح کہانیاں بھی تہذیبوں کے اجتماعی شعور اور قبل تاریخی حافظے کا اظہار کرتی ہیں، اور اس معاملے میں وہ ناول سے بہت بڑھ کر ہیں، کیوں کہ ناول عام طور پر صرف ناول نگار کے شعور کا اظہار کرتا ہے۔ داستان بھی دوسرے زبانی بیانیوں کی طرح اپنی تہذیب میں رائج تصورات حیات و موت، قضا و قدر، عبد و معبود، وغیرہ کو زبان دیتی ہے، ان تصورات کے وہ معنی ہمیں بتاتی ہے جو تہذیب میں جاری و ساری ہیں۔

اس بات سے قطع نظر کہ فنی حسن، اور واقعیت، ان دونوں کے بارے میں کلیم الدین صاحب کے ارشادات بہت سہل پسندانہ ہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ کلیم الدین صاحب آغاز کلام ہی میں اپنے تعصب کا اظہار کرتے ہوئے کہہ دیتے ہیں:

> داستان گوئی ایک فن ہے اور اپنے... حدود و نقائص کے
> باوجود ایک دلچسپ فن ہے۔

یعنی وہ داستان بطور ادبی متن سے کوئی سروکار نہیں رکھتے؛ اور ان کے خیال میں داستان گوئی اگرچہ ایک دلچسپ فن ہے، لیکن اس میں حدود اور نقائص بھی ہیں۔ بعد میں وہ یہ مشورہ بھی دیتے ہیں کہ داستان سے لطف اندوز ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ہم کولرج کے مشورے پر عمل کریں اور اپنی "بے اعتقادی کو برضا و رغبت، معرض التوا" میں ڈال دیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ داستان میں یقین (belief) اور عدم یقین (disbelief) معرض بحث میں آتے ہی نہیں۔ جیسا کہ ہم گذشتہ ابواب ["داستان کی شعریات" (۱) اور (۲)] میں دیکھ چکے ہیں داستان کا (reality principle)، یعنی اصول

واقعیت (اگر ہم اس اصطلاح پر اصرار ہی کریں) توافق یعنی verisimilitude کا تابع نہیں ہوتا۔ یعنی داستان کے لئے ضروری نہیں کہ اس میں جو بات ہو وہ کسی معروف "حقیقت" سے موافقت رکھتی ہو۔ لیکن اس سے بھی بڑھ کر اہم نکتہ یہ ہے کہ کلیم الدین صاحب نے کولرج کا قول پورا نقل نہیں کیا۔ کولرج نے "بے اعتقادی کو برضا و رغبت معرض التوا میں ڈال دینے" (willing suspension of disbelief) کے بارے میں یہ بھی کہا ہے کہ یہ "سچا شعری مسلک" یعنی (true poetic faith) ہے۔ لہٰذا کولرج کے مطابق تمام "شاعری" (= تخلیقی متن) ہم سے تقاضا کرتے ہیں کہ ہم اپنی "بے اعتقادی کو معرض التوا" میں رکھیں۔ یہ کوئی داستان کی انوکھی صفت نہیں ہے۔ کلیم الدین احمد یہ بھی نہیں بتاتے کہ کولرج نے یہ بات اپنی ان نظموں کے بارے میں کہی تھی جو مافوق الفطرت واقعات سے بھری ہوئی ہیں۔

کلیم الدین احمد آگے چل کر تسلیم کرتے ہیں کہ داستان کو "حقیقت کے معیار سے جانچنا غلط ہے"۔ (سچ تو یہ ہے کہ یہ کوئی کہنے کی بات نہ تھی۔ داستان پڑھنے / سننے والا دال آٹے کا بھاؤ معلوم کرنے یا بڑھتی ہوئی آبادی کے مسائل کے بارے میں کچھ جاننے کے لئے داستان سے رجوع نہیں کرتا)۔ لیکن وہ آگے یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ داستان کی دنیا "خواب کی دنیا ہے"۔ کلیم الدین احمد نے ادبی تنقید اور تحلیل نفسی کے رشتے پر انگریزی میں ایک کتاب لکھی تھی (Psychoanalysis and Literary Criticism)، ایسے شخص کے قلم سے خواب کے بارے میں ایسا عمومی اور تقریباً غلط جملہ نکلنا حیرت خیز ہے۔ لیکن ناول کا جبر ایسا تھا کہ وہ ناول کے مقابلے میں داستان کا دفاع کرنے کے لئے سب کچھ کہنے کو تیار تھے۔ ورنہ یہ بات قطعی صاف ہے کہ داستان کی دنیا خواب کی طرح مبہم، نامکمل، علامتی، اور دھندلی نہیں ہوتی۔ یہاں ہر چیز شفاف ہے، اور ہر چیز چکا چوندھ کرنے والی روشنی میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ اور اس دنیا کو اپنے دفاع میں یہ کہنے کی ضرورت ہرگز نہیں کہ ہم خواب کی طرح ہیں۔

بعض نقادوں، مثلاً شمیم احمد اور سہیل احمد نے داستان میں علامتی اور اسراری سطحیں ڈھونڈنے کی سعی کی ہے۔ اس کوشش کو مشکور بھی قرار دیا جائے، (جو غیر ممکن ہے) تو بھی کلیم الدین احمد کی یہ بات معنی سے عاری رہتی ہے کہ داستانوں میں:

> اس خواب کی زندگی نے جسے ہم چند لمحوں کے لئے بسر کرتے تھے، جس کی ہم نامکمل جھلک دیکھا کرتے تھے، اس خواب نے حقیقت اور پائداری کا جامہ پہن لیا ہے۔

اگر میں اس عبارت کو غلط نہیں سمجھا ہوں تو کلیم الدین صاحب کی نظر میں داستان، سر فلپ سڈنی کی "آرکیڈیا" Arcadia کے طور کا تحریری بیانیہ ہے "آرکیڈیا" میں عشق و عاشقی، دنیا داری، شائستہ معاشرے کے طور طریقوں کا بیان (Courtesy Book)، مرغزاروں اور سبزہ زاروں میں زندگی پر مبنی تخیلاتی قصہ (Pastoral)، فن شعر و علم بیان، ان سب باتوں کو ملا جلا کر ایک رومانی اور ہلکا پھلکا قصہ تعمیر کیا گیا ہے۔ جیسا کہ ہم گذشتہ صفحات [اور خاص کر "داستان کی شعریات" (۲)] میں دیکھ چکے ہیں، داستان کی دنیا خیالی تو ہو سکتی ہے، لیکن عینی اور مثالی نہیں ہو سکتی۔ "آرکیڈیا" کی فضا میں رومان اور خواب کا دھندلا گلابی غبار پھیلا ہوا ہے (یہ کتاب فلپ سڈنی نے اپنی بہن کی بیماری کے زمانے میں اس کی دل بستگی کے لئے لکھی تھی)۔ "آرکیڈیا" اور داستان کی فضا میں ہر طرح کا بعد ہے۔ یہ ضرور ہے کہ داستان بھی ایک طرح سے حقیقت کی تخلیق نو کرتی ہے۔ اور یہی بات "آرکیڈیا" (اور "آرکیڈیا" ہی کیوں، کسی بھی تخلیقی متن کے بارے میں کہی جا سکتی ہے)، لیکن ہر صنف میں حقیقت کی تخلیق نو کا اپنا ہی انداز ہوتا ہے۔ داستان امیر حمزہ کا انداز ہرگز وہ نہیں جو انگریزی رومانس (Romance) کا ہے۔ بعد میں کلیم الدین صاحب نے داستان

کو "مارٹ ڈار تھر" (Morte D'Arthur) جیسی انگریزی داستانوں سے تشبیہ دی ہے۔ یہ ایک حد تک صحیح ہے، لیکن یہ کیا ضرور ہے کہ ہم اپنے اصناف اور فن پاروں کا تشخص غیر زبان کے اصناف اور فن پاروں ہی کے حوالے سے قائم کریں؟

کلیم الدین صاحب سچی باتیں بھی کہتے ہیں، اور بہت سی کہتے ہیں، لیکن وہاں بھی ان کے اوپر کسی مغربی غیر داستانی صنف یا ماڈل کا سایہ رہتا ہے۔ مثلاً وہ کہتے ہیں:

> ادب میں "واقعات" اور حقیقی افراد کا بیان نہیں ہوتا... وہ ڈراما ہو یا ناول یا افسانہ، اس میں تخئیلی واقعات، تخئیلی کیرکٹر کی نمائش ہوتی ہے۔

معلوم نہیں کیوں وہ یہاں داستان کا ذکر کرنا بھول گئے (بلکہ کہنا چاہیئے کہ وجہ ظاہر ہے۔ اگر وہ یہ حکم داستان کے بارے میں لگاتے تو پھر داستان کو "بچوں"/"وحشیوں" کی چیز بتانے کے بجائے ناول کے برابر کہیں جگہ دینی پڑتی)۔ کلیم الدین احمد مزید کہتے ہیں:

> یہ واقعات اور کیرکٹر فوق الفطرت قسم کے بھی ہو سکتے ہیں۔ قارئین کو صرف یہ دیکھنا چاہیئے کہ یہ واقعات اپنے مخصوص ماحول میں کس حد تک قابل وثوق ہیں اور یہ ہستیاں اپنی مخصوص فضا میں زندہ ہیں یا مردہ۔

یہ بات ذرا مبہم ہے، لیکن اس میں بنیادی حقیقت موجود ہے۔ مشکل یہ ہے کہ کلیم الدین احمد (لاشعوری طور پر سہی) گوارا نہیں کر سکتے کہ کسی اچھی بات کا وجود مشرقی ادب کے

کسی نمونے میں ثابت ہو سکے، اور وہ مغرب میں اس سے بھی اچھی بات کا وجود ثابت نہ کر سکیں۔ چنانچہ وہ فوراً کہتے ہیں، ”جو کارنامے صرف اس کم سے کم شرط کو پورا کرتے ہیں ان کا مقابلہ شیکسپیئر کے ڈراموں سے نہیں ہو سکتا۔“ لیکن داستان کا مقابلہ ڈرامے (وہ شیکسپیئر کا ڈراما ہو یا کالی داس کا) سے ہو ہی کیوں؟ کلیم الدین احمد نے اپنی محبوب مغربی داستان ”مارٹ ڈارتھر“ کا موازنہ تو کبھی کسی ڈرامے سے نہیں کیا، اور مجھے یقین ہے کہ کوئی اور ایسا کرتا تو وہ سخت برہم ہوتے۔

داستان پر کلیم الدین احمد کی تنقید کا اتنا بسیط ذکر میں نے اس لئے کیا کہ کلیم الدین احمد کے علاوہ کسی نے داستان پر اتنی مفصل نظری تنقید نہیں لکھی ہے، اور کلیم الدین احمد ہی کے خیالات کی بنا پر آج تک کے تقریباً تمام نقادوں نے داستان پر اپنی تنقید کی عمارت قائم کی ہے۔ کلیم الدین احمد نے داستان کو سنجیدہ مطالعے کے لائق سمجھا، اس کے معائب اور محاسن پر ادبی نقطۂ نگاہ سے بحث کی۔ بالفاظ دیگر انھوں نے ہماری داستانوں کو ”باعزت“ بنایا۔ اس کے لئے ان کی جتنی ثنا ہو، کم ہے۔ اگر وہ داستان کی صنف کے ساتھ معاملہ اس کی اپنی شعریات اور اس کی اپنی روایت کی روشنی میں کرتے تو ان کے نتائج اور بھی بہتر ہوتے۔

سہیل بخاری، وقار عظیم، راہی معصوم رضا، ان لوگوں کی کاوشوں کو تنقید کا درجہ مشکل ہی سے دیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں سہیل بخاری (محمود نقوی) اس بات کو اپنا سب سے بڑا کارنامہ سمجھتے ہیں کہ انھوں نے داستان امیر حمزہ کی اولین روایت (یا اس کی اصل) ”مغازی حمزہ“ نامی کتاب میں دریافت کی۔ یہ بے شک بڑی اہم دریافت ہے، لیکن ”مغازی حمزہ“ کی دریافت کے معنی یہ نہیں کہ اب اس سے قدیم تر تحریری روایت کا وجود ناممکن ہے۔ ہم یہ ضرور کہہ سکتے ہیں کہ سہیل بخاری نے وہ کتاب دریافت کر لی ہے جو تا حال داستان امیر حمزہ کی قدیم ترین روایت ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کارنامے کے لئے انھیں جتنی داد دی جائے، کم ہے۔ رہا سوال سہیل بخاری کی تنقید کا، تو اس کا نمونہ ان کا یہ

قول ہے کہ ”داستان امیر حمزہ تخیل کا ایک نادر شاہکار ہے... وہ ایک خواب کی دنیا ہے۔“ خواب کی دنیا کی حقیقت ہم کلیم الدین احمد کے حوالے سے ابھی دیکھ چکے ہیں۔ مزید کہنے کی ضرورت نہیں۔ سہیل بخاری آگے یہ فرماتے ہیں کہ ”سب سے بڑا نقص اس کا بے جا طول ہے۔ اس عدیم الفرصتی کے دور میں... اس داستان کا مطالعہ قریب قریب ناممکن ہے۔“ اسی طرح کی بات کلیم الدین صاحب نے بھی کہی ہے۔ اس کا مفصل رد میں اس کتاب کے شروع میں ”تمہید“ کے تحت بیان کر چکا ہوں۔ سہیل بخاری کا فیصلہ ہے کہ داستان میں ”اعتدال اور اختصار نہ ہونے کے باعث وہ تیکھاپن، وہ جاذبیت، اور وہ دلکشی نہیں جو افسانے کی مایۂ ناز خصوصیت ہوتی ہے اور اسے دوام بخشتی ہے۔“ اول تو ”تیکھاپن، جاذبیت“ وغیرہ مہمل اصطلاحیں ہیں، لیکن اگر یہ بامعنی بھی ہوں تو سہیل صاحب کا یہ ارشاد محتاج ثبوت ہے کہ یہ صفات کسی فن پارے کو، یا افسانے کو ”دوام“ بخشتی ہیں۔ ایسی تحریر لکھنے والے سے یہ پوچھنے کا دل چاہتا ہے کہ داستان اگر ایسی بے لطف اور بے دوام چیز تھی تو اس کے مطالعے میں آپ نے درجنوں برس کیوں صرف کیے؟

وقار عظیم کو اس بات کا احساس ہے کہ ”نئے زمانے کا نقاد“ [اس کی جگہ انھیں ”اردو کا نقاد“ کہنا چاہیے تھا] جن چیزوں کو ”غیر فطری“ بتاتا ہے، وہی داستان کے ”فطری عناصر ہیں۔ انھی سے داستان، داستان ہے۔ یہ نہ ہوں تو داستان نہ رہے۔“ یہ بات ٹھیک ہے، لیکن وقار عظیم صاحب ”فطری“ اور ”غیر فطری“ کو مطلق اصطلاحی الفاظ سمجھتے ہیں، در حالے کہ یہ الفاظ مطلق نہیں ہیں۔ کسی شے یا صفت کا ”فطری“ قرار دیا جانا کئی باتوں پر منحصر ہے، جن میں اصول حقیقت، تہذیب، روایت، علم کی نوعیت، ان سب باتوں کا عمل دخل ہوتا ہے۔ یہ قطعی ممکن ہے کہ جس چیز کو آپ غیر فطری قرار دے رہے ہوں وہ کسی اور تہذیب میں فطری سمجھی جائے۔ سامنے کی مثال ہے کہ ہمارے معاشرے میں دودھ پیتے بچے کو تمام لوگوں سے الگ سلانا، اور رات کو اس کے رونے چلانے پر بھی اٹھ کر اس

کی خبر نہ لینا، غیر فطری اور مامتا کے خلاف سمجھا جاتا ہے۔ لیکن مغربی معاشرے میں یہ بالکل فطری اور مناسب ہے کہ اس طرح بچے میں قوت مقاومت، آزادی فکر و عمل، اور خود پر تکیہ کرنے کے صفات پیدا ہوتے ہیں۔ ان کے لئے یہ غیر فطری ہے کہ بچہ ماں باپ کی گود میں سوئے۔

ہر صنف میں بھی "فطری" اور "غیر فطری"، "خلوص / سچائی" اور "عدم خلوص / ناسچائی" کا تصور مختلف ہو سکتا ہے۔ رابرٹ سی۔ الیٹ Robert C. Elliot نے اپنی کتاب The Literary Persona میں کیا عمدہ بات کہی ہے:

> خلوص دراصل اسلوب کا تفاعل ہے، اس میں فن کار اور اس کے قاری / سامع کے درمیان ربط باہمی کا معاملہ ہوتا ہے۔ اس کا تعلق اس بات سے ہے کہ فن کار اپنے متن میں اس شخصیت کا اظہار کرے جو کہ زیر تحریر کلام سے موافقت رکھتی ہو، یعنی اس صنف سے موافقت رکھتی ہو جس میں وہ کلام کہا جا رہا ہے۔ یہاں اس شخصیت سے سروکار نہیں جو شاعر کی ذاتی شخصیت ہے... تمام قدیم ادب میں وہی شخصیت معنی کی حامل ہوتی ہے جس کا اظہار کسی کلام میں کیا گیا ہو۔ شاعر کی تاریخی شخصیت یہاں کچھ مطلب نہیں رکھتی۔

ذرا غور کیجئے، مغربی نقاد تو یہ کہہ رہے ہیں کہ کسی صنف کے تقاضے اور اس کی شعریات سب کچھ ہے، اور ہم ابھی یہی رٹ لگائے ہوئے ہیں کہ داستان کی ہر چیز "غیر

فطری'' ہے، اور خلوص واصلیت سے عاری ہے۔ خیر، وقار عظیم مزید فرماتے ہیں کہ داستان کی:

> رنگین، انوکھی، حیرت واستعجاب اور رفعت وشکوہ والی دنیا اور تخیل کی بلند پروازی اور جدت طرازی میں لازم و ملزوم کا رشتہ ہے، اور یہی دونوں لازم و ملزوم مل کر داستان کے فن کی تخلیق کرتے ہیں۔

وقار عظیم کو اس بات کا احساس نہیں کہ ''رنگین، انوکھی'' وغیرہ وغیرہ دنیا، اور ''تخیل کی بلند پروازی'' وغیرہ دونوں لازم وملزوم ہرگز نہیں ہیں۔ غالب کی بلند پروازی کے نتیجے میں کون سی ''رنگین، انوکھی، حیرت واستعجاب اور رفعت وشکوہ'' والی دنیا پیدا ہوئی؟ اور کیا مارسل پروست یا جیمس جوائس کے ناول میں ''تخیل کی بلند پروازی'' وغیرہ نہیں ہے؟ اگر یہ انسانی تخیل کے حیرت خیز کارنامے نہیں تو اور کیا ہیں؟ دراصل وقار عظیم کے دل میں چور ہے۔ وہ داستان کی ''غیر فطری'' دنیا پر دل میں کچھ شرمندہ ہیں، اس لئے وہ ایک فرضی اصول وضع کرتے ہیں کہ بھائی کیا کیا جائے، یہ سب تخیل کی کارستانی ہے، اسے ہم کچھ نہیں کہہ سکتے۔ اس بات کا ثبوت ان کے آئندہ بیانات سے ملتا ہے جہاں وہ کلیم الدین احمد کی پیروی میں تخیل کی اس ''بلند پروازی'' اور ''جدت طرازی'' کو محض ادنیٰ درجے کی چیز سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ داستان محض ''تخیل کی بلند پروازی / جدت طرازی'' کا نام نہیں، اور فرماتے ہیں:

> زندگی کا یہ غیر فطری انداز اور تخیل کی بے راہ روی اور بد لگامی فن کی تکمیل کی ابتدائی منزلیں ہیں۔ جو راہ روصرف

ان ابتدائی منزلوں میں الجھ کر رہ جائے اس کا مقصود و
مقسوم حیرانی و سر گردانی کے سوا کچھ نہیں۔

بے شک، یہی "حیرانی و سر گردانی" ہی زبانی بیانیہ کی عظیم مثالوں (یعنی رامائن، مہا بھارت، الف لیلہ، اوڈیسی، الیڈ، جلجا موسیٰ (Gilgamesh)، شاہنامہ، فردوسی، کتھا سرت ساگر، وغیرہ) کا مقسوم ہیں۔ اول تو "غیر فطری"، "بے راہ روی"، "بدلگامی"، جیسے غیر تنقیدی اور تعصب سے مملو فقروں پر دھیان دیجئے، کہ نقاد نے فیصلہ پہلے سنا دیا، بحث بعد میں کی، اور پھر یہ سوچئے کہ اگر (جیسا کہ اوپر وقار عظیم نے کہا) "تخیل کی بلند پروازی اور جدت طرازی" ہی سے داستان بنتی ہے، اور وہ چیزیں جو "غیر فطری" ہیں، ان ہی سے داستان کو داستان کا درجہ حاصل ہوتا ہے، تو پھر ان چیزوں کو "ابتدائی" منازل کہنے کا کیا مقصد ہے؟

دراصل یہ سارا جھگڑا اس باعث ہے کہ وقار عظیم اور ان کی طرح کے دوسرے نقادوں کو "تخیل" اور "واقعیت" میں بیر نظر آتا ہے۔ "واقعیت" کا بھی تصور ان کے یہاں انتہائی سیدھا سادہ اور بے رنگ ہے۔ لیکن وہ جیسا بھی ہے، اس میں صرف ان باتوں کی گنجائش ہے جن کے بارے میں ہم صبح کے اخبار میں پڑھ سکیں، اور جہاں تک ممکن ہو، اسی اخباری زبان میں پڑھ سکیں۔ ان لوگوں نے اس بات کو نظر انداز کر دیا کہ فوق العادت اور فوق الفطرت باتوں پر بیانیہ قائم کرنا بھی بیانیہ کا ایک اسلوب ہے، اور وہ اپنی جگہ اتنا ہی معتبر ہے جتنا "واقعیت" پر مبنی بیانیہ۔ (اس نکتے پر بحث Magic Realism اور Gothic Novel کی ضمن میں اوپر گذر چکی ہے)۔

محمد حسن عسکری نے "طلسم ہوش ربا" کے حوالے سے خوب کہا ہے، اور یہ بات تمام داستان امیر حمزہ پر صادق آتی ہے:

> زندگی کے ہر مظہر کو بذات خود قابل اعتنا سمجھنا اور
> دلچسپی سے دیکھنا، اس سے لطف لینا، یہ کوئی معمولی صفات
> نہیں... یہ نثر چیزوں کی پیاسی ہے اور ان سے لذت لینے
> کا موقعہ کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتی۔

داستان میں اشیا کی غیر معمولی اہمیت کا احساس راہی معصوم رضا کو بھی تھا، اور شاید اسی وجہ سے انھوں نے "طلسم ہوش ربا" پر اپنی کتاب (۱۹۷۹) میں اشیا کی تفصیل پر خاص زور صرف کیا ہے۔ لیکن اس احساس سے انھوں نے کوئی واقعی تنقیدی فائدہ نہیں اٹھایا۔ انھوں نے "طلسم ہوش ربا" میں ہندوستانی اشیاے خوردنی، پوشیدنی، واستعمال کردنی پر تفصیل سے کلام کر کے یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ "طلسم ہوش ربا" کا مزاج اصلاً "ہندوستانی" ہے۔ یہ بات غلط ہو یا صحیح، لیکن داستان کی شعریات اور نقد داستان کے اصولوں سے اسے کوئی علاقہ نہیں۔ دراصل داستان کو "ہندوستانی" ثابت کرنے کی یہ کوشش دراصل معذرت خواہانہ، اور ایک طرح کے احساس کم تری کا آئینہ دار ہے۔ بطور خاص اردو کے کسی متن کو "ہندوستانی" ثابت کرنے کی ضرورت کیوں ہو؟ کیا اردو خود ہندوستانی نہیں ہے؟ کیا داستان امیر حمزہ نول کشوری کی تصنیف و تالیف ہندوستان میں نہیں ہوئی؟ (اور "ہوشربا" کی روایت تو پوری کی پوری ہندوستان کی پیداوار ہے)۔

ایک مشکل یہ بھی ہے کہ راہی معصوم رضا نے "طلسم ہوش ربا" کی "ہندوستانیت" ثابت کرنے کے لئے جو نظریاتی بنیاد قائم کی ہے، وہ غلط ہے۔ کسی فن پارے کی "قومیت" اس بات سے نہیں ثابت ہوتی کہ اس میں کس طرح کے زیوروں، لباسوں، کھانوں وغیرہ کا ذکر ہے، اور نہ اس بات سے ثابت ہوتی ہے کہ اس کے کردار کون سی اور کیسی زبان بولتے ہیں۔ اصل چیز یہ ہے کہ فن پارے کا طرز وجود کیا ہے؟ اس کی تہ میں جو

تصورات ہیں، کائنات کی جو تصویر ہے، دنیا اور خالق دنیا کے بارے میں جو عقائد ہیں، حکومت، معاشرت، جنگ و صلح کے بارے میں جو اصول ہیں، ان کی اصل کیا ہے؟ اگر یہ چیزیں غیر ملکی ہیں تو فن پارہ بھی غیر ملکی ہوگا، اس کی زبان کچھ بھی ہو۔ ظاہر ہے کہ تصور کائنات، اور تصور فن، دونوں کے لحاظ سے "طلسم ہوش ربا" ہی نہیں، پوری داستان کے ہندوستانی ہونے میں کوئی شک نہیں۔ کہنے کو تو "الف لیلہ" بھی ہندوستانی ہو گئی ہے، اس معنی میں کہ اس کی اکثر کہانیاں اور بہت سے کردار، اور کہانیوں کے مجموعے کی حیثیت سے اس کے وجود کا شعور، ہمارے ذہنوں میں جاگزیں ہے۔ لیکن داستان امیر حمزہ کی "ہندوستانیت" زیادہ گہری، اور کمیت کے اعتبار سے زیادہ وسیع ہے، کیوں کہ اس کا بہت سارا حصہ ہندوستان میں از سر نو تصنیف ہوا، اور خاصا حصہ ہندوستان ہی میں لکھا گیا۔ اس کا لباس اور روح دونوں ہندوستانی ہیں۔

سہیل احمد نے داستان پر مفصل نگاہ ڈالی ہے، اور مشرق و مغرب کے داستانی ادب کے بارے میں وہ اچھی معلومات رکھتے ہیں۔ لیکن داستان کے بارے میں عام طور پر، اور داستان امیر حمزہ کے بارے میں خاص طور پر، ان کا نقطۂ نظر مابعد الطبیعیاتی اور اسراری ہے۔ داستان امیر حمزہ کی تہ میں وہ اسراری اور متصوفانہ حقائق اور بصیرتوں کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ اس طریق کار سے جو نتیجے نکلتے ہیں، ان سے فرداً فرداً اختلاف کی گنجائش نہیں (مثلاً امیر حمزہ کے پانچ عیار جو طلسم ہوش ربا میں اسد کو ڈھونڈنے کے لئے داخل ہوتے ہیں، وہ حواس خمسہ ہیں، اور عمرو عیار بمنزلۂ حس مشترک ہے، پانچ کی گنتی کے "علامتی" مفاہیم ہیں، جو بہت سے پرانے بزرگوں نے لکھے ہیں)۔ لیکن اگر انھیں داستان کے پورے متن، یا داستان کے بیانیہ تقاضوں کے سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھا جائے تو مایوسی ہوگی۔ دوسری بات یہ ہے کہ (مثلاً) پانچ کے ہندسے، یا کسی اور انفرادی وقوعے یا واقعے میں کوئی علامتی مفہوم شاید نکل سکے، لیکن (مثلاً) اس دریاے خون رواں کو، جو ہوش ربا میں طلسم ظاہر اور طلسم

باطن کے درمیان حد فاصل ہے، اسے شمیم احمد کی طرح انسانی جسم میں دوڑتے ہوئے خون سے تعبیر کرنا، یا عیاروں کو بمنزلہ، حواس خمسہ کہنا، علامتی تعبیر نہیں، بلکہ تمثیلی تعبیر ہے۔ تمثیلی تعبیر کی سند صرف معبر ہی ہوتا ہے، اس کی بنیاد کسی شے، یا کسی عقیدے، یا استدلال پر نہیں ہوتی۔ ایسی تعبیریں دلچسپ تو ہو سکتی ہیں، لیکن وہ بنیادی طور پر داستان کی تنقید سے نہیں، بلکہ علامت اور تمثیل کے عالم سے ہیں۔ ان سے ہمیں داستان کی ادبی قدر و قیمت متعین کرنے میں کوئی مدد نہیں ملتی۔

دوسری بات یہ ہے کہ داستان عام طور پر، اور خاص کر داستان امیر حمزہ اتنی بسیط، اور ساتھ ہی اتنی منتشر تخلیق ہے کہ اس پر کوئی ایک علامتی یا تمثیلی نظام نہیں عائد ہو سکتا۔ الگ الگ چیزوں کو لے کر آپ ان کی علامتی (یا تمثیلی) تعبیر کر ڈالیں تو کر ڈالیں، لیکن ان کو ایک لڑی میں پرو کر ان کے ذریعہ کوئی علامتی یا معنوی نظام نہیں قائم کر سکتے۔ علامت جب استعمال ہوتی ہے تو متن میں ایک ارتکاز اور ایک شدت پیدا ہو جاتی ہے، جب کہ "الف لیلہ" کی طرح داستان کی بھی قوت اس کے بکھراؤ (diffuseness) اور مسلسل تنوع میں ہے۔ داستان میں اتنی چیزیں جمع ہیں، اور وہ اتنے مختلف عالموں سے ہیں، کہ ان میں کوئی تحت متن sub-text ڈھونڈنا لاحاصل ہے۔ داستان کی حیثیت ایک منہ زور، طاقتور، صبا رفتار گھوڑے کی ہے۔ اسے کسی علامت کے مقررہ میدان میں دوڑانا اس کے ساتھ زیادتی کرنا ہے۔

شمیم احمد کا مضمون "طلسم ہوش ربا کی علامتی اہمیت" ۱۹۶۲ کا ہے، اور اس اعتبار سے بہر حال ایک اہمیت رکھتا ہے کہ شمیم احمد غالباً پہلے نقاد ہیں جنھوں نے دعویٰ کیا کہ:

> ہوش ربا کے مصنف نے یہ پورا طلسم ہی شعوری طور پر
> ایک مخصوص علامت کی صورت میں تخلیق کیا تھا۔ اس

کی یہ صفت الگ ہے کہ اس کے سارے کردار اور الفاظ
بھی تمثیلی پیکروں کا نگار خانہ معلوم ہوتے ہیں۔

یہاں پہلا مغالطہ شمیم احمد کا یہ ہے کہ ان کی نظر میں پوری داستان ''طلسم ہوش ربا'' کا ایک ہی مصنف ہے، در حالے کہ ہم جانتے ہیں کہ ''طلسم ہوش ربا'' کی کئی زبانی روایتیں، اور کم سے کم دو تحریری روایتیں ہیں، اور داستان کا کوئی ''مصنف'' اس معنی میں نہیں ہوتا جس معنی میں شمیم احمد اپنے مضمون کے مصنف ہیں۔ دوسری بات یہ کہ وہ ایک دو باتوں کی علامتی، اور ایک دو باتوں کی تمثیلی تشریح کر کے سمجھتے ہیں کہ ''طلسم ہوش ربا'' کی علامتی تشریح کے فرض سے عہدہ بر آ ہوگئے۔ ظاہر ہے کہ صرف وہ علامتی تشریح بامعنی ہے جو پوری داستان پر حاوی ہو (اور شمیم احمد کا دعویٰ بھی یہی ہے)۔ اکا دکا باتوں کی تہ میں کوئی خاص معنی دیکھ لینے سے بات نہیں بنتی۔ اگر ''طلسم ہوش ربا'' جلد دوم میں اسد بن کرب نبیرہ، حمزہ ایک ایسے شہر میں جا پہنچتا ہے جہاں کاغذ کے نوٹ چلتے ہیں، اور جس کا نام شہر ناپرساں ہے، تو بے شک یہ انگریزوں کے زمانے کے لکھنؤ (یا انگریزی راج کے کسی شہر، اور اس طرح خود انگریزی راج) پر طنز ہے، لیکن اس میں علامتی اہمیت کوئی نہیں۔ اور شہر ناپرساں کا وقوعہ داستان کا محض ایک وقوعہ ہے، اس سے پوری داستان ''طلسم ہوش ربا''، چہ جائے کہ پوری داستان امیر حمزہ کے بارے میں کوئی نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا۔

شمیم احمد ہی کی طرح محمد سلیم الرحمن نے بھی ''طلسم گوہر بار'' سے ایک آدھ بات لے کر دعویٰ کیا ہے کہ اس متن میں بھی علامتی معنی ہیں۔ اور یہاں بھی یہی بات ہے کہ سی بھی طویل متن سے، خاص کر ایسے متن سے، جس میں فوق العادات اور فوق الفطرت باتوں کی کثرت ہو، یقیناً کچھ نہ کچھ ایسا مل سکتا ہے جس کی تمثیلی یا علامتی تعبیر ممکن ہو۔ لیکن علامت کی شرط یہ ہے کہ وہ ایک نظام کا حصہ ہوتی ہے۔ ایسا نہیں ہوتا کہ متن کسی

ٹوکرے کی طرح ہو جس میں بھانت بھانت کی علامتیں بھری ہوئی ہیں، جس کا جو جی چاہے نکال لے۔ سچی بات یہ ہے کہ داستان میں علامتی / تمثیلی معنی کی تلاش بھی ایک طرح کے احساس کمتری کی آئینہ دار ہے، گویا ہمیں اطمینان نہیں ہے کہ محض قصے، اور ایک تخیلی وضع کے طور داستان میں اتنی قوت ہے کہ اس کی آزاد ادبی اہمیت قائم ہو سکے۔ حالانکہ جب "الف لیلہ" اور "کتھا سرت ساگر" کی ادبی حیثیتِ قائم اور مسلم ہے تو داستان امیر حمزہ کے بلند ادبی مرتبے کے باب میں کسی کو شک کیوں ہو؟ الٰہ آباد یونیورسٹی کے مشہور ماہر عربیات واسلامیات پروفیسر محمد رفیق مجھ سے فرماتے تھے کہ میں زندگی میں صرف دو عربی کتابوں کے ادبی مطالعے کا حق ادا کر سکا ہوں اور ان میں سے ایک کتاب "الف لیلیٰ" ہے۔

جب زبانی بیانیہ کے اپنے اوصاف، اپنی مضبوطیاں، اپنی خوب صورتیاں ہیں، تو کیا ضرور ہے کہ اس میں وہ خوبیاں بھی ثابت کی جا سکیں جو تحریری متون کا خاصہ ہیں؟ اور جہاں تک سوال داستان کی تشکیل اور تعمیر کا ہے، تو یہ بات سامنے کی ہے کہ زبانی بیانیہ کے سننے والے، اور سنانے والے، دونوں کو یہ فرصت کہاں تھی کہ وہ دلچسپ اور پیچیدہ قصے کے تقاضوں کے ساتھ ساتھ علامتی معنویت کے بھی تقاضے ملحوظ رکھیں۔ اس باب نے جمیل جالبی نے اپنے مضمون "طلسم ہوش ربا کے بارے میں چند بنیادی باتیں" (۱۹۶۰) میں عمدہ بات کہی ہے کہ داستان پر جو اعتراضات کئے گئے ہیں وہ ہماری "جدید ذہنیت" کی پیداوار ہیں، لیکن ان اعتراضوں کے جو کچھ جواب دیئے گئے ہیں وہ بھی مغربی اصولوں کی روشنی میں دیئے گئے ہیں۔ لہٰذا اعتراض بھی غلط، اور جواب بھی غلط۔ مثلاً اعتراض تھا کہ داستان میں زندگی کی عکاسی نہیں۔ جواب دیا گیا کہ نہیں صاحب، یہاں گذشتہ لکھنؤ جیتا جاگتا موجود ہے۔ لیکن یہ جواب حقیقت نفس الامری کو گرفت میں نہیں لیتا۔ لکھنؤ (یا کہیں کی بھی زندگی) کا بیان داستان میں ہو یا نہ ہو، سوال یہ ہے کہ کیا یہ داستان کے مقاصد میں ایک مقصد تھا کہ اس میں "زندگی کی آئینہ داری" کی جائے؟ ظاہر ہے کہ داستان کی شعریات

میں ایسا کوئی شعبہ نہیں، اور اگر ہے تو بہت ضمنی طور پر ہے۔ محمد حسن عسکری نے البتہ اس جواب کو اس کی صحیح روح کے ساتھ پیش کیا ہے:

> اچھے، برے، خوشگوار، ناخوشگوار، ضروری، غیر ضروری، مفید، غیر مفید، صالح، غیر صالح، ایسے تمام اعتبارات سے ہٹ کر زندگی کے ہر مظہر کو بذات خود قابل اعتنا سمجھنا، توجہ اور دلچسپی سے دیکھنا، اس سے لطف لینا، یہ کوئی معمولی صفات نہیں ہیں۔ اور یہ صفات کسی اور اردو کتاب میں اتنی فراوانی سے نظر نہیں آتیں جتنی "طلسم ہوش ربا" میں۔

جمیل جالبی نے یہ بات بھی درست کہی ہے کہ ہمیں سب سے پہلے اس بیانیہ اصول، اور اس تصور کائنات کو تلاش اور بیان کرنا چاہیئے جس نے داستان کو وجود بخشا ہے۔ جمیل جالبی کا محولہ بالا مضمون داستان کے بارے میں راست فکری کا اچھا نمونہ ہے۔ اسے پڑھ کر تمنا ہوتی ہے کہ کاش انھوں نے اس موضوع پر اور لکھا ہوتا۔

مغرب میں داستان کے بارے میں سب سے پہلے گلکرسٹ اور پھر گارساں د تاسی نے لکھا۔ لیکن ان کی تحریریں محض اطلاعاتی نوٹ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ نسبۃً مفصل، اور کچھ تنقیدی نظر کے ساتھ مغربی لکھنے والوں میں رالف رسل سر فہرست ہیں۔ انھوں نے کوئی نئی بات نہیں کہی ہے، لیکن انھوں نے داستان کو ناول سے بھڑانے کا بھی کام نہیں کیا ہے۔ ڈاکٹر این مری شمل (Annemarie Schimmel) اور محمد صادق نے داستان کے بارے میں سرسری طور پر اپنی تاریخوں میں لکھا ہے۔ بعد والوں میں سب سے نمایاں نام فرینسس پرچٹ کا ہے۔ انھوں نے یک جلدی داستان امیر حمزہ (نولکشوری) کے معتد بہ

حصے کا نہایت سلیس لیکن اصل سے بہت قریب انگریزی میں The Dastan Tradition in Urdu کے نام سے ترجمہ کیا ہے۔ داستان امیر حمزہ کی مختلف روایتوں پر ایک عالمانہ دیباچہ اور حواشی اس پر مستزاد ہیں۔ (مطبوعہ کولمبیا یونیورسٹی پریس، نیویارک، ۱۹۹۱)۔ علاوہ ازیں انھوں نے کئی مفصل مضامین لکھے ہیں۔ ان میں داستان امیر حمزہ میں لندھور بن سعدان کے کردار کے مختلف پہلوؤں کا تجزیہ، ایک مضمون داستان کی بیانیہ وضع پر، ایک مضمون داستان میں مزاح پر، اور ایک اور مضمون داستان میں تقدیر کی کار فرمائی کے بارے میں ہے۔ ڈاکٹر موصوفہ کا طریق کار تحقیقی، تنقیدی اور تجزیاتی ہے۔

شمیم احمد نے ''طلسم ہوش ربا'' کو ''خوش نصیب'' قرار دیا ہے کہ اسے ''اردو کے چند اہم ترین نقادوں'' (کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، عزیز احمد) کی توجہ ملی ہے۔ (یہاں گیان چند کا بھی نام ہونا چاہیئے تھا۔ اب اس فہرست میں وقار عظیم، جمیل جالبی، خود شمیم احمد، راہی معصوم رضا، اور سہیل احمد کا اضافہ کر لیں)۔ یہ سب ملا کر بھی پانچ چھ سو صفحات سے زیادہ نہیں، اور زیادہ تر تحریروں کی کمیت اکادکا مضامین سے آگے نہیں جاتی۔ تحقیقی کام کرنے والوں میں بھی گیان چند، راز یزدانی، اور سہیل بخاری (محمود نقوی) کے سوا کوئی اور نام قابل ذکر نہیں۔ سنی سنائی روایتیں بیان کرنے والوں میں عبدالحلیم شرر اور خواجہ عبدالرؤف عشرت کو شامل کر لیں۔ اب اس تھوڑی سی کائنات کے بل بوتے پر کوئی چاہے تو ''طلسم ہوش ربا'' یا پوری داستان امیر حمزہ ہی کو خوش نصیب قرار دے لے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ہماری داستانیں، اور بالخصوص داستان امیر حمزہ جس توجہ کی مستحق ہیں اس کا عشر عشیر بھی انھیں اب تک نہیں ملا ہے۔

اصل بات یہ دیکھنے کی ہے کہ کن نقادوں نے داستان کو ادبی متن قرار دے کر اس کی اہمیت اور وقعت کے حسب حال اس کا مطالعہ کیا ہے، مربیانہ اور ترحمانہ لہجے کی جگہ علمی اور ذمہ دارانہ لہجہ اختیار کیا ہے، اور داستان کی بنیادی صفات و خصوصیات کو خود داستان کی

شعریات کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے ایک بار رواروی میں سہی، لیکن بڑی اچھی بات کہی تھی کہ "داستان کی رنگارنگی قوم کے خلاق ذہن کی غماز ہوتی ہے۔" اس بات کو مکمل کرنے کے لئے محمد حسن عسکری کے یہ جملے ذہن میں لائیے:

> میں نے "طلسم ہوش ربا" کو نہ تو عالم کی حیثیت سے پڑھا ہے، نہ طالب علم کی حیثیت سے، بلکہ ایک عام ادب پڑھنے والے کی طرح، یا پھر ایسے آدمی کی طرح جس نے ایک زمانے میں افسانے لکھے اور مختلف اقسام کی نثر نگاری اور اس کی ضرورتوں کو سمجھنے کی کوشش کی۔ عام پڑھنے والے اردو ادب کے متعلق، اور افسانہ نویس اور نثر نگار حضرات اپنے فن کے بارے میں اس سے بہت کچھ سیکھ سکیں گے ... یہ زندہ اور جاندار ادب ہے۔

افسوس یہ ہے کہ ہم نے اب تک ایسے لوگ نہیں پیدا کئے (یا اگر وہ موجود ہیں تو انھیں دریافت نہیں کیا) جو پوری داستان تو کجا، "طلسم ہوش ربا" ہی کو "عام ادب پڑھنے والے" کی طرح پڑھنے کا ذوق رکھتے ہوں۔ یہ ہمارا تہذیبی المیہ ہے، اور اس کا تدارک بھی ہمیں ہی کرنا ہوگا۔ ہماری اولین ضرورت یہ ہے کہ ہم اپنی اصناف سخن کی آزاد حیثیت کو مستحکم کریں اور اپنے ادبی سرمائے پر فخر کریں، کہ وہ بجا طور پر فخر کے قابل ہے۔ ہمیں چاہیئے کہ ادب کی "افادیت" کے نام پر ایسی تخلیقات کو مسترد نہ کریں جن سے اعداد و شمار والی اطلاعات، اور "واقعی دنیا" کے بارے میں "معلومات" بھلے ہی نہ مل سکتی ہوں، لیکن جو

کا حق رکھتی ہیں۔ ادب کی سب سے بڑی ''افادیت'' یہ ہے کہ وہ خوبصورتی اور معنی خلق کرتا ہے، زبان کو از سر نو زندگی عطا کرتا ہے، وہ پڑھنے والے کو زندگی کی گوناگونی کی آگاہی بخشتا ہے اور اس طرح، خود پڑھنے والے کے وجود کو بھی گوناگونی اور گہرائی عطا کرتا ہے۔ اس معیار سے دیکھیں تو داستان امیر حمزہ اعلیٰ درجے کا ادب ہے ☆☆

اظہار تشکر

چینی کہاوت ہے کہ "کہنے سے کہانی بڑھتی ہے۔" داستان گوئی کی شعریات کا سب سے بڑا اصول ان پانچ لفظوں میں بیان ہو گیا ہے۔ ہمارے یہاں بھی اس بات کا تصور موجود ہے، اور یہ ضرب المثل مصرع اس پر دال ہے، ع، لطیف بود حکایت دراز تر گفتم۔ لیکن یہاں بات سے سارے پہلو روشن نہیں۔ فارسی مصرعے میں داستان کہنے والے کے عمل کو اہمیت دی گئی ہے، کہ کہنے والے کو اپنی بات اتنی اچھی لگ رہی تھی کہ اسے اس کے کہنے میں مزہ آنے لگا اور وہ بات کو بڑھاتا چلا گیا۔ چینی کہاوت میں خود داستان، یا قصے کی فطرت کی طرف اشارہ ہے، اور کہنے والے کے عمل سے کہیں زیادہ کہنے کے عمل کی اہمیت کا اقرار ہے۔ داستان کی فطرت ہی ہے کہ جب وہ سنائی جائے تو پہلے کے مقابلے میں تھوڑی بڑھ جاتی ہے۔ لہٰذا اسے جتنی بار کہا جائے گا، وہ پہلے سے زیادہ لمبی، پہلے سے زیادہ پیچیدہ، پہلے سے زیادہ پر لطف، پہلے سے زیادہ با معنی ہوتی جائے گی۔

تحریری متون کی صفت یہ ہے کہ وہ بدل نہیں سکتے، لیکن معنی کے اعتبار سے وہ جامد نہیں ہوتے۔ اگر ان کے بنانے والے نے معنی کے پہلوؤں کا مناسب دھیان رکھا ہے تو تمادیِ ایام کے ساتھ ساتھ تحریری متون پر معنی کی نئی تہیں جمتی رہتی ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ جو تحریری متن اپنی تخلیق کے وقت جتنا زیادہ با معنی ہو گا، مرور اوقات کے ساتھ ساتھ وہ معنی کی مزید تہوں کو بھی اپنے اوپر قبول کر سکے گا۔ یعنی تحریری متن کے الفاظ غیر

متبدل ہیں، لیکن وہی غیر متبدل الفاظ جذب معنی کی صفت سے بھی متصف ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف، داستان کے الفاظ سیال ہوتے ہیں۔اور لطف یہ ہے کہ داستان کی یہی صفت، کہ اس کے متن میں اضافہ ہوتا رہتا ہے، اس میں کثرت معنی کے امکانات کو راہ دیتی ہے۔ ظاہر ہے کہ متن جتنا اور جس طرف بھی بڑھے گا، داستان کی شعریات اور داستان گو کے تصور کائنات کی روشنی میں بڑھے گا، اور یہ دونوں چیزیں از خود معنی کی حامل ہوتی ہیں۔

مندرجہ بالا بیان داستان کی شعریات کے ساتھ داستان کی تنقید پر بھی ایک حد تک صادق آتا ہے۔ لکھنے کے دوران زیر نظر کتاب نے آہستہ آہستہ اپنی ہی ایک آزاد زندگی اختیار کرلی۔ اس میں ایسی بہت سی باتیں کھنچتی چلی آئیں جو آغازی منصوبے میں شامل نہ تھیں، یا پوری وضاحت کے ساتھ موجود نہ تھیں۔ اس کتاب کی موجودہ شکل، بلکہ اس کو روز روشن دیکھنا نصیب ہونا بعض دوستوں کی ہمت افزائی اور بعض کے تعاون کے بغیر ممکن نہ تھا۔ بہت سے دوستوں اور مہربانوں کے نام آغاز کتاب میں درج ہیں۔ یہاں ہمت افزائی کرنے والوں میں اسلم محمود، نیر مسعود، اور خلیل الرحمٰن دہلوی کا بالخصوص ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ مسلسل تعاون، روزمرہ میری زندگی کو آسان بنانے کے لئے میں جمیلہ کا شکر گذار رہوں گا۔

شمس الرحمٰن فاروقی

الحمد للہ والمنت کہ کتاب "ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستان امیر حمزہ کا مطالعہ"، مصنفہ، شمس الرحمن فاروقی کی جلد اول موسوم بہ "نظری مباحث" مقام الہ آباد، ماہ ستمبر ۱۹۹۹ میں تمام ہوئی، اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، حکومت ہند، دہلی کی طرف سے ماہ دسمبر، ۱۹۹۹ میں شائع ہوئی۔

اشاریہ